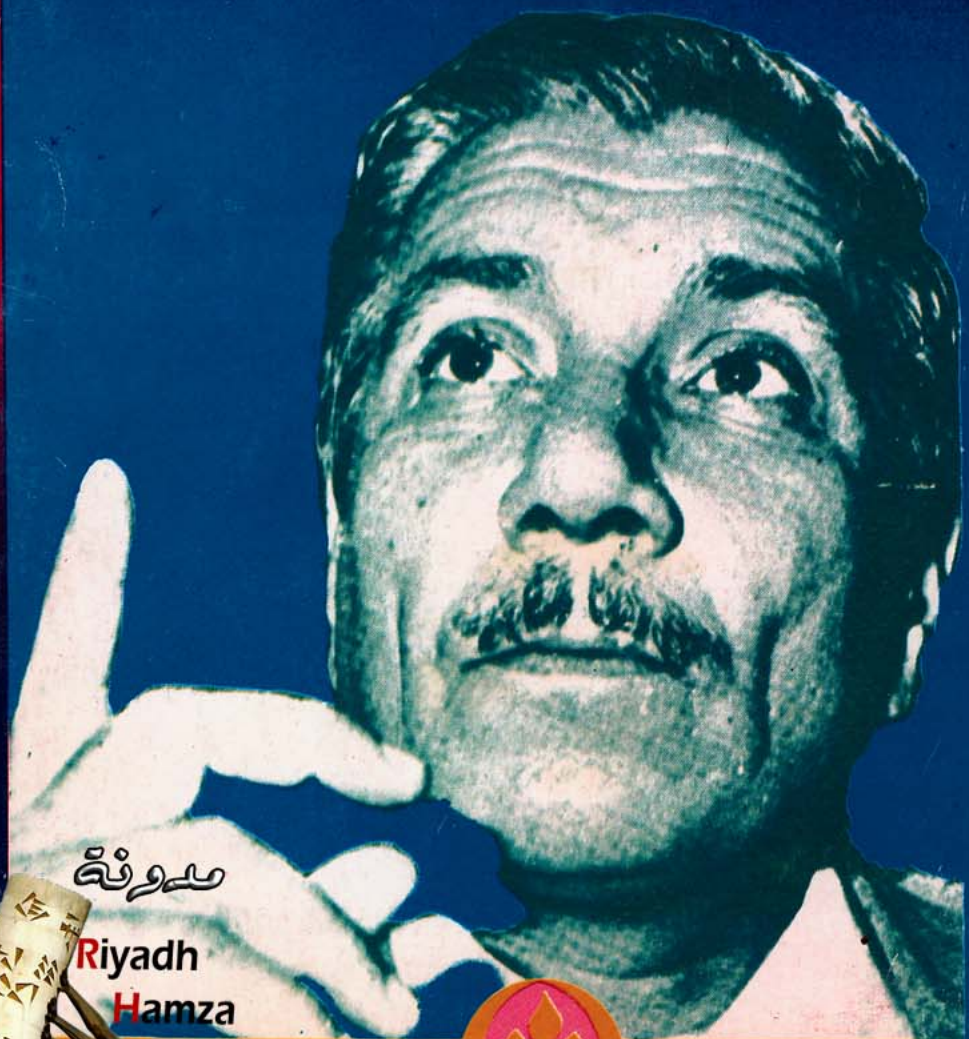
الرؤيا في شعر البياتي

محيي الدين صبحي



مدونة

Riyadh Hamza

دار الشؤون الثقافية العامة

وزارة الثقافة والاعلام

دار الشؤون الثقافية العامة

بغداد ١٩٨٨

طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»
حقوق الطبع محفوظة
تعنون جميع المراسلات
لرئيس مجلس ادارة الشؤون الثقافية العامة
العنوان:
العراق ـ بغداد ـ اعظمية
ص. ب. ٤٠٣٢ ـ تلكس ٢١٤١٣ ـ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

الرؤيا في شعر البياتي

محيي الدين صبحي

الطبعة الأولى ـ لسنة ١٩٨٧.

مدونة
Riyadh
Hamza
/http://riyadhhamza.blogspot.com

الفهرست

كلمة الاهداء ٧

مدخل في تحديد مفهوم الرؤيا ١٧

الفصل الاول ٣٣

بين الرؤية والرؤيا

المرحلة الاولى ٣٩

الثوري اللا منتمي في ديوان اباريق مهشمة

المرحلة الثانية ٥٧

الثوري المنتمي ١٩٥٤ ـ ١٩٦٠ والتأرجح بين الروية والرؤيا في المرحلتين

الفصل الثاني ١٢٧

بروز تقنية القناع او

(الثوري في الثورة المستمرة)

الفصل الرابع ٣٠١

تحديث الرؤيا

كلمة الاهداء

أستاذي الكريم ، احسان عباس

بين ١٩٥٣ و ١٩٧٣ كنت قارئا لك ، متعلما منك ، معجبا بكتبك وأبحاثك ومترجماتك . إذ لولاها لما اخترت النقد الادبي نهجاً أعبر عن مواقفي من الحياة والفن . وكانت كتبك الكثيرة صوى على درب شاق وغير معبد هو النقد الحديث .

أذكر منها على وجه التحديد كتابك الفريد عبدالوهاب البياتي والشعر الحديث (دراسة في ديوان أباريق مهشمة) (١٩٥٥) ، وترجمتك لكتاب كارلوس بيكر عن ارنست همنغواي (١٩٦٤ ، وكتابك الذي لايدانيه مرجع آخر في تاريخ النقد الادبي عند العرب حتى القرن الثامن الهجري (١٩٧١) ودراستك المتعمقة عن بدر شاكر السياب ـ دراسة في حياته وشعره (١٩٦٩) . ولعل دراستك الاولى عن البياتي هي أكثر ماأثر في نفسي ، فقد قرأتها مرات إبان صدورها ، وكنت في العشرين ، ثم ظللت أرجع اليها وأنعم النظر فيها وأتتبع مصادرها كل عام ولومرة على الاقل . كما كنت أراجع باستمرار مترجماتك عن كارلوس بيكر وستانلي هايلمان إلى أن صدر تاريخك عن النقد العربي[1] فردني الى أصالة الأجداد ووضعني على جادة التراث ، وأضاف الى حلمي القديم تطلعا جديدا ، مما جعلني أشد الرجال اليك لاتعلم مباشرة على يديك ، عام ١٩٧٣ . وكانت الثمرة المباشرة لهذه الرحلة المباركة كتابي عن نظرية الشعر العربي كما تبلورت في نقد المتنبي خلال القرن الرابع الهجري[2] الذي أنجزته عام ١٩٧٦ بتوجيه كريم من الصديق الدكتور محمد يوسف نجم الذي أعارني مخطوطته المحققة عن المنصف للسارق والمسروق منه في اظهار سرقات أبي الطيب المتنبي للشاعر ابي محمد الحسن بن علي بن وكيع التنيسي المصري (٣٠٣ هـ) . وبذلك حققت التطلع الجديد في القاء أضواء معاصرة على تراثنا النقدي .

(١) ـ للاطلاع على مناقشة نقدية مدققة وتفصيلية انظر :

محي الدين صبحي ، احسان عباس والنقد الادبي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٣ .

(٢) ـ الدار العربية للكتاب ، طرابلس ـ تونس ، ١٩٨٠

أما الحلم القديم فكان اصدار دراسة عن شعر البياتي تكمل مابدأت به دراسة أستاذنا عام ١٩٥٥ . فقد تواصلت ابداعات البياتي وتطوراته من مرحلة إلى أخرى بحيث إن كل مرحلة من شعره تكفي لتكوين شاعر كبير يثبت لتفحص أحدث معايير الشعر العالمي . غير أن التحليل النقدي تناول جوانب من شعر البياتي ، وغالبا ما ركز على المضمون النضالي والتقدمي في مرحلته الاولى . وتعجز هذه الدراسات عن اكتشاف مراحله التالية أوربطها بعضها ببعض .

وكانت قد اتصلت بيني وبين الشاعر صداقة جميلة منذ ألقى في دمشق عام ١٩٦٨ قصيدته في تأبين زكي الارسوزي «بكائية الى شمس حزيران » ، ثم اهداني عام ١٩٧٠ ديوانه الكتابة على الطين . وقد كتبت عن هذين الاثرين كلاً في حينه . ثم كان ديوانه الوحيد الذي اصطحبته الى لندن خلال إقامتي فيها بين ١٩٧٦ ـ ١٩٧٩ فوجدت أن دراسة شعر البياتي تحتاج الى مناهج في التحليل غير التي أعرف ، مع أن ماكنت أعرفه حتى ذلك الحين لم يكن باليسير ، فقد أنجزت ترجمة نظرية الادب لرينيه ويليك وأوستن وارين ثم تاريخ موجز للنقد الادبي من تأليف ويمسات وبروكس[1] ، ومما ألفت الكون الشعري عند نزار قباني و أبطال في الصيرورة[2] .

في احدى أمسيات خريف ١٩٧٩ ، أبديت لأستاذي د. عباس رغبتي في دراسة البياتي كأطروحة للدكتوراه ، وأوردت ملاحظاتي تلك ، وكنا نتسامر مشاة في حديقة الجامعة الامريكية . فقال لي المعلم :

ــ إن عماد التجديد في ابداع البياتي يعتمد على تقنية القناع . فابحث عنها في مظانها .

هذه الملاحظة اضطرتني الى الغوص في أصول القصيدة الانكليزية الحديثة ، منذ أن ابتكر روبرت براونينغ طريقة الحوار الذاتي المسرحي **dramatic monologue**

---

(١) ـ كلاهما من منشورات المجلس الاعلى لرعاية الاداب والعلوم الاجتماعية بدمشق ، (١٩٧٢) و (١٩٧٦) على التوالي .

(٢) ـ كلاهما من منشورات دار الطليعة في بيروت ، (١٩٧٨) و (١٩٨٠) على التوالي .

حوالي ١٨٤٠ ، الى ابتكار ييتس للقناع في نهايات القرن الماضي ، الى تطوير باوند تلك التقنية نحو تقنية جديدة أسماها « الناطقون ـ Personae» قبيل الحرب العالمية الاولى . كل هذه المجهودات بذلها الشاعر الغربي لتحقيق هدفين : الاول التخلص من الميوعة العاطفية sentimentalism ومن النزعة الذاتية في الشعر الرومانتي ، الهدف الثاني مقابلة الوضعية العلمية بموضوعية انسانية تحقق الشمول والعينية المحسوسية في آن . هذان الهدفان دفعا بالشاعر الحديث الى اعتناق نوع من الافلاطونية الحديثة يقول ان الشاعر لايعبر عن ذاته بل الى مايعرف باللاوعي الجمعي الذي يضم ذلك الارث الجماعي من المعاني المختزنة في طبيعتنا الموروثة . هذه الصور تتجسد في شخصية بطل أسطوري وأوضاع أسطورية تكررت في ذاكرة العرق مرات لاتحصى . وهذه هي النماذج البدئة الراقدة في لاوعينا والمفترقة عن ذكرياتنا الشخصية ، بحيث إنها فينا وليست منا . إنها منحدرة إلينا من تجارب العرق[1] . وقد تكاملت هذه النظرية مع فرضيتي بأن الادب رؤيا شاملة للحياة بأزمنتها الثلاثة ، على اعتبار أن الفن ليس محاكاة للواقع بل هو ابداع الاشكال التي يمكن أن يتطور الواقع منها وإليها ، لكي يعطي الحياة الجمعية ماليس فيها . وبذلك يكون الفن في جوهره تطورا من الفردي ـ الواقعي الى الجمعي ـ النموذجي ، على نحو ماشرحت في الفقرة التالية .

هذا النسق من البحث النقدي جعل الاطروحة تحقق ولاول مرة ، كشوفا لم يسبق اليها العربي قط قبل الان ، وهي :

١ ـ لأول مرة في النقد العالمي كله ، يتم تحويل مفهوم الرؤيا ـ « الغامض والمضطرب» ، حسب تعبير موسوعة برنستون ـ الى منهج نقدي للبحث في التفاعل بين الابداع والواقع المرحلي والماضي غير التاريخي للعرق . ولم نجد له أسلافاً الا في الماعات عند نورثروب فراي ومود بودكين . وكلاهما اقتصر على استخدام الرؤيا

(1) — C. G. Jung, Contribution to Analytical Paychology, London, Kegan Paul, 1927.

"On The Relation of Analytical Psychology to Poetic Art", pp 245 — 260.

كمفهوم يسعف في البحث عن النموذج البدئي ، ولم ينتبه الى مكان استعماله كمنهج في صميم النقد الادبي .

٢ ـ هـذه هي أول مرة يتم فيهـا استخراج نمـوذج بدئي منبثق حصـرا من الحياة والحضارة العربية . وبوسائل نقدية محض لاتتكىء إلا من حيث الاساس البعيد على علم النفس الفردي أو الجمعي أو التحليلي

تم ذلك في هذه الدراسة الآن ، على الرغم من أن الشعراء والنقاد العرب يعـالجون الاسـطورة في الشعر والادب منـذ الخمسينات في المجـلات المتخصصة والكتب التي تبحث في جدلية الخفاء والتجلي دون أن تضع إصبعها على من يتبدى ومن يتخفى .

٣ ـ لأول مرة في النقد العربي يتم أكتشاف تقنية القناع ودوره في التعبير عن حلم الجماعة . بتحقيق الماضي في مستقبل قادم ، وذلك بمعاناة التحول والتجسد عبر شعائر الصراع في التضحية والانبعاث . فبعد أن حاز الشاعر الرؤوي نموذجه البدئي قذف به في دواته الصراع التاريخي بأن جعل منه قناعا . مما أوجب عليه أن يقلب أولويات عمله : فبدلا من ان تكون التقنيات وسيلة لابراز مغزى القصيدة ، صار القناع هو مغزى القصيدة ، لأن المقصود بالقناع ان يكشف الحقيقة ، فهو شخصية فنية مؤمثلة بحيث تكون عناصرها حوامل للحقيقة المجاز .

إن القناع يكشف ماسوف يصير اليـه حين يحقق ذاتـه . ففي شعر الـرؤيا لاتتحقق الحياة الاحين يسلم الفرد نفسه لصورة عظمى يجسدها النموذج البدئي على صـورة قناع ضـد النفس ليكمل الفـرد هويتـه ويعبر من الفـردي ـ الـواقعي الى النموذجي ـ الجمعي عند العمق البسيكولوجي الذي يجعلنا نرغب في تكرار أنماط أسطورية تطل علينا من وراء الحياة ، من ماضي العرق في كفاحـه ضد الـطبيعة وماوراء الطبيعة .

٤ ـ لأول مرة يتم إكتشاف وجود الرومانس في شعر شاعر عربي ، و تقدم البراهين على وجوده عبر قرائن داخلية مستخرجـة من النصوص ومن طبيعـة التطور الفني

والتاريخي الذي اجتازته . فبعد أن تملك الشاعر الرؤيا والنموذج البدئي والقناع وجد نفسه في رحاب التاريخ الحضاري العربي كأسطورة تنشد العود الابدي : فمن المزاوجة بين صور الفناء في الاحقاب الماضية ، والاحساس بالافول في مرحلتنا الراهنة ، مع صورة عصر ذهبي منشود أتى في أول الزمان وهو في طريق العودة الى عصر ماقبل ـ من هذه المزاوجة أبداع الشاعر اللوغوس الجديد الذي مكنه من ابرام وحدة بين الازمنة الثلاثة أفضت به الى رومانس البحث عن المدينة الفاضلة .

إن النموذج البدئي للشاعر ـ الفارس ـ المحاصر ـ الشهيد ـ العائد ، رُفع الى أقصى درجات الامثلة تحت اقنعة الحلاج والمعري والخيام ولوركا وأبي فراس وغيفارا . . . . ثم تماهت رؤيا تبلغ من الامثلة والصفاء والعمق أنها تسد حاجة الامة في واقعها المهيض الى تلك النماذج الحضارية العظمى تطل عليها من وراء الغيب فترعاها وتحفزها .

٥ ـ على ان رؤيا البياتي عن الحضارة العربية مع الواقع القومي الى أبعد مما يفترض . فقد جعل البياتي أبطال الرومانس يتقلبون بين الموت في الحياة الى الحياة في الموت ، مؤسسا رومانسه على ذكر نازلة باطراد في غياهب العماء دون أي نجاح في الانبعاث . حتى إذا حلت هزيمة حزيران ١٩٦٧ وما بعدها من تخبط ، جاء شعره أسطوريا تماما لايربطه بالواقع الا البحث عن عصور النور وبذور الحضارة وجذورها . هذا الابتعاد عن الواقع والماضي التاريخي كان حيلة فنية لتعليق الحكم على المستقبل انتصارا وانكسارا ، مما أشاع في شعره جوا خانقا يجعل قضية العشق خاسرة من ثورة أخناتون الى كومونة باريس .

لكن الشاعر بادر الى « الرحيل الى مدن العشق » متلبسا بقناع ابن عربي العاشق القادر على خلق عالم نوراني بالكلمات . فالكلمات تنفصل من العالم الواقعي الذي نشأت فيه وتصعد نحو ماهياتها صعودا أفلاطونيا بحيث تبقى القصيدة في جواء أثيري يشف عن رؤيا استوحيت من الماضي لتكوين مقياسا يحاكم به الحاضر ونبراسا يهدي المستقبل العربي الى سواء السبيل .

٦ ـ لأول مرة يتم الكشف عن رؤيا شاعر عربي ، بوسائل التحليل النقدي ، وبعبارات مباشرة محددة خالية من اللبس . وبالتالي ، فإن هذا الكشف يستدعي كشوفاتعيد النظر في الادب العربي بأكمله . مادامت الريادة على هذا الدرب المجهول والحافل بامكانات لامتناهية قد تحققت . فيتم استخراج الرؤيا والنماذج البدئية في العصر الجاهلي ، وفي انتقالها وتطورها في العصر الاموي ، ويُلحظ ميلاد رؤيا نماذج بدئية جديدة في شعر العذريين . فإذا انتقلنا الى العصر العباسي تقصينا سريان النماذج البدئية القديمة فيه وقدرة كبار شعرائه ، من أمثال بشار وأبي العتاهية وأبي نواس وأبي الطيب وأبي العلاء ، على تقديم رؤى جديدة للحياة بابتكار نماذج بدئية لسد الخلل الذي يستشعرونه في وعي حضارتهم . ويمكن استخراج رؤى ونماذج بدئية في عصر الانماط ولدت في شخصية المكدين من ابطال المقامات وسرت في شعر الشعراء المجان كأبن سكرة وابن الحجاج الى الواواء والبهاء زهير ، ثم الاندلس والموشحات .

ولاريب أن ثمة رؤيا تشترك في النماذج البدئية بين البارودي وشوقي وحافظ وجيلهم ، كما ان ثمة رؤيا تشترك في النماذج البدئية بين شعراء المهجر الشمالي . ويمكن للباحث أن يتتبع هجرة النماذج البدئية من العصر العباسي الى شعر البارودي ومنها الى شعراء المهجر في أمريكا الجنوبية .

أخيرا ، فلابد من دراسة الرؤيا في شعر جيل الرواد ، واستخراج النماذج البدئية المشتركة والمنفردة ، وملاحظة تشابهها مع أسلافها ونوعية التطوير الذي أدخله الشاعر عليها .

إن هذا المنهج المقترح هو الوحيد الذي يكفل دراسة الادب العربي على اساس علمي ، ويخرج منه بنتائج عينية متسلسلة ، ويلغي الاضطراب والانقطاع في فهم تواليها . ويظهر أن الوحدة الوجدانية في اللاوعي الجمعي للامة العربية أعمق وأوثق من كل الافتراضات الخطابية لأشد القوميين تطرفا .

وقد شرعت في تطبيقه على المتنبي والمعري ثم انقطع البحث بعد أن رحلت

عن بيروت ولم أجد مكتبة في هذه الصحراء العربية تحل محل مكتبة الجامعة الامريكية في بيروت . كما أن صعوبة المنهج تتطلب تفرغا لسنوات لاتتاح لأي باحث عربي .

٧ ـ إن لهذا المنهج المستحدث اشكالات تستحق المناقشة أهمها أنه لايصلح لكل الشعراء ، لأنه ليس في وسع كل شاعر أن يكون رؤيا . فهذه تحتاج الى عبقرية خاصة هي مزيج من موهبة عظيمة وثقافة بالغة الخصوبة ومعاناة صادقة الى حد الاستشهاد . فمن جيل الرواد ، لاالسياب ولا الملائكة ولا الخال ولا عبد الصبور استطاعوا أن يكونوا رؤيا شاملة على النحو الذي يقدمه شعر البياتي . ولاستخراج الرؤيا من هذه «القبيلة» ينبغي تقصي الثيمات المشتركة بينهم والتبصر فيما إذا أمكنهم تجسيدها بنماذج بدئية . أما خليل حاوي فيمتلك امكانية رؤيا ولكن ينقصها الشمول والتعدد ، بينما تفتقد رؤيا أدونيس الى الاتساق ولعل من كل الروما نتبين العرب لانجد سوى الياس أبو شبكة يمتلك رؤيا تستحق البحث ، أما روما نتيو المهاجر فمنبتون عن التراث العربي ولذلك تجيء رؤياهم بلا جذور ، أشبه بتهويمات

المنزلق الخطير الثاني في منهجنا يبرز حين يرى الناقد في النص مايرغب أن يكون فيه ، لامايتضمنه النص ويوحيه . وهذه علة قديمة في نفوس النقاد مصدرها قلة الموضوعية وعدم القدرة على التنزه والرغبة العقائدية في اقحام أفكار ورؤى على النص دون أن تكون فيه .

٨ ـ لم نورد الاوليات السابقة ادعاء لفضل ولااستدعاء لشهرة ، بل أردنا النظر ، بشكل صارخ ، الى وفرة الامكانات التي يتيحها هذا المنهج الغني ، إذا أحسن استخدامه .

* * *

أستاذي الكريم

هاقد تحولت محاورة بسيطة واسترجاع لذكريات إلي دراسة جادة في تقنيات الشعر وانجازات منهج الرؤيا . وهكذا درجت عليه عادة الحوار معك في الأمسيات

الدافئة خلال خمس سنوات أمضيتها في ظلك في بيروت (١٩٧٨ ـ ١٩٨٣) . فبرغم الأخطار والحرب الأهلية ، كان المساء والعشايا والسهر في دارك العامرة ، وضروب الكرم وأصناف الضيافة تغمرنا بأنس لا ينقطع وبشر لا ينضب . وقد ظل ، بفضلك ، الرعب محتملاً والتهديد مقبولاً إلى أن بدأت الجريمة تأخذ أبعاد التصفية الشاملة للوجود العربي في لبنان ، وحل الحصار والدمار ببيروت في حزيران ١٩٨٢ . وكان ما أعقب الحصار أشد هولاً وهمجية . ولكن لا أغالي إن قلت إن ذلك العام بالذات ، عام الابادة والوباء والمجاعة ، حمل من البركات فوق ماتطيق أجنحة أحلامي . فقد تساكنّا معاً ، ونعمت بحظوة التقرب من شيخي وأستاذي والقيام بخدمته والاستئناس بسكينة نفسه ورباطة جأشه كلما حمي الوطيس وحامت حولنا أشباح الردى في غياهب الظلام أو رقدة الظهيرة ، (وما قولك في اثنين ، الله ثالثهما) . وقد حلت سكينته في قلبي طمأنينة ، وثبات جنانه قد شاع في روحي اشراقاً . وكنت قد أنهيت خلال السنوات الثلاث الماضية دراسة المراجع وتقميش القصائد بحيث اجتمع لدي ما يقرب من ثلاثة آلاف بطاقة أحملها معي حيثما حللت : إلى القبو في أعقاب غارة ، وإلى الطابق الأرضي حين يشتد القصف الأعمى ، وإلى الجامعة إذا جلست في المكتبة . فلما أشعرني قرب الشيخ بالأمان عزمت على كتابة هذه الدراسة . فشرعت بها صباح ١٥/ ٦/ ١٩٨٢ ، وقلت لاستاذي إنني أراهن بالكتابة ضد الموت والخراب والعقم الذي يهدد الوجود العربي والحضارة العربية . فإن قتلت أمت وأنا أخوض معركتي بسلاحي الذي لا أعرف غيره ، وإن عشت أكن منتصراً على كل عوامل الفناء التي تحيط بهذه الأمة المستهدفة من البصرة إلى بغداد ومن بيروت إلى دمشق ومن طرابلس إلى العيون . ومع أننا كنا متساكنين فلم يكن أحدنا يسأل الآخر ماذا يصنع . كنا نلتقي إذا اشتد الروع أو نتسامر في الأمسيات . ولم تكن حلقتنا الصغيرة لتكف عن الالتئام في أحلك الأيام . فكانت الصديقة العظيمة الدكتورة وداد القاضي تزودنا بالأطايب من القهوة والحلوى ، فضلاً عن عنايتها بكل ما لاأتقنه من شؤون التوثيق في هذه الرسالة ،

وكان الدكتور رضوان السيد يحمل إلينا أخباراً ميدانية من مناطق الالتحام ، وأخذ الزميل ماهر جرار على عاتقه شراء ما يلزمني من مصادر حديثة لا تتوفر عليها المكتبة ، متبرعاً من دخله الضئيل بما يفوق التزامات المحبة . وكانت الطرائف التي يتحفنا بها الأخ علي ذو الفقار شاكر شهادة على أنه سليل تلك الأسرة المصرية العريقة من آل شاكر الذين رعوا التراث العربي وأحيوه . وهكذا قاومت الحياة الموت وصمد الابداع لا جتياح العقم . وأي ابداع يعدل شعر أبي علي (عبر سنوات الموت والحصار / والصمت والبحث عن الجذور والآبار) ؟

في ٢٧ / ٤ / ١٩٨٣ كنت أنجزت كتابين : الأول في فن الشعر وتقنيات الشعر الحديث والثاني هو الرؤيا في شعر البياتي . وبدأت أرى وجه أستاذي يطفح حبوراً بالكشوف التي حفلت بها دراسة الرؤيا . ثم قرر أن الدراسة النقدية التطبيقية وافية ، ونصحني بالتوسع في تقنيات الشعر لتصبح كتاباً مستقلاً ، لكن الحوادث تفاقمت واضطررت إلى مغادرة بيروت قبل أن أستوفي الموضوع وابتعدت عن المكتبة فحرمت من مراجعه . أما أستاذي فقد عكف على الدراسة فشذ بها وقسم أبوابها إلى فصول ووضع للفقرات عناوين ثم أشرف على طباعتها على الآلة الكاتبة مما استغرق من جهده الغالي ووقته الثمين حوالي ستة أشهر متفرغاً للعمل في اعداد الرسالة لكي تتخذ شكل أطروحة جامعية دون أن يخرج بها عن تصميمها الأصلي .

فيا أستاذي الكريم

أي شكر اقدم يفي أياديك حقها علي ؟ علمتني ودربتني ، ثم أكرمتني وآنستني ، ثم رافقتني وساعدتني ، وما عتمت أن أربيت فتجاوزت حدود العطاء وتخطيت حقوق الزمالة فرفعتني فوق قدري وسموت بي عن مكانتي . فإن أهديت إليك هذا الكتاب فإنما أكون حققت حلماً تراءى لي كالسراب منذ ربع قرن ، بأن أتم أنا ما بدأت أنت . أما وقد تكرمة تصل تواضعك الجميل بتوقي اللائب الذي أذكاه اشعاع فكرك العظيم وابداع شاعرعظيم نفذت بصيرته إلى جذور حضارة هذه الأمة وبذور الخلق فيها ، كما عانى قلبه الكبير عذاب شهدائها وآلام مخاضاتها في كل

العصور ، فزاده كل ذلك إيماناً بولادة أخرى بعد عصر الهزائم ، وأملاً بعصر قادم جديد تبسط فيه أمتنا المجيدة يد الرحمة والرخاء على هذا العالم الذي حولته حضارة أوربا الطاغية إلى غابة ويباب يأباهما ضميرنا القومي لأنفسنا وللناس كافة مهما بدا من عجزنا وزاد في تضحياتنا .

أجنحتي مغروسة في الطينْ
وقلمي مهاجرْ
طعاميَ الأوراق والحبر ، وسادي الحزنُ والدفاترْ
من ذا الذي يغزلُ في الليل قميص النارْ
ويُعدم الأصفارْ
وينثر البذارْ
في هذه الأرض التي تسحقها الآلام والمجاعهْ
أيتها النبوءة المخبوءهْ
تحت جناح هذه الحمامهْ
محتومة تظهر في السماءْ
علامة الثورة فوق السمّ والشرور
فهي عبور من خلال الموتْ
وصيحة عبر جدار الصوتْ

الرباط ـ نوار ١٩٨٥

مدخل
في تحديد مفهوم الرؤيا

بروز تقنية القناع
أو الثوري في الثورة المستمرة

الغرض من هذه الدراسة أن تجلو صورة الانسان في تحققه التاريخي كما يراه شاعر ظل يحدق في الشرط الانساني للمواطن العربي حتى استحالت الصورة في مخيلته الى رؤيا لهذا الشرط في كل العصور ، في الماضي والحاضر والمستقبل .

ان شعر عبد الوهاب البياتي (من مواليد ١٩٢٦) قد واكب الحياة العربية المعاصرة بكل همومها ، منذ ان اسهم في حركة الشعر الحديث التي طرح فكرتها ومنهجها الشاعران نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، بدءا من عام ١٩٤٨ ، وما بعد [1] . هذا الشعر الذي جعل من اسباب وجوده ان يعبر عن الانسان العربي المعاصر وقضاياه وتطلعاته ، في الفترة التاريخية الخصبة بين الخمسينات والسبعينات . ونحن نعتقد أن القيم التي طرحها شعر جيل الرواد ممن ذكرناهم ، وممن يمكن أن نضيف

---

(١) ـ يتفق الناقدان د . احسان عباس و د . سلمى الخضراء الجيوسي على أن بداية حركة الشعر الحديث أو الشعر الحر ، كانت بقصيدة بدر شاكر السياب «هل كان حبًا» (١٩٤٦) (وردت في ديوان أزهار ذابلة ، القاهرة ١٩٤٧) ، وقصيدة نازك الملائكة «الكوليرا» (١٩٤٧) (وردت في ديوان شظايا ورماد ، بيروت ١٩٤٩) .

وعلى الرغم من أن د . سلمى الخضراء تشك في صحة التاريخ الذي اعطاه السياب لقصيدته ، فانها تتفق مع حكم د . عباس ، في أن نازك الملائكة هي «أول من شمل هذا الكشف بالايمان العميق والوعي النقدي الدقيق ، في مقدمتها على ديوان شظايا ورماد» . انظر :

د . احسان عباس اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، منشورات عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ط ٢ ، ص ١٦ و٣٥ .

salma khadra jayyusi Trends and movements in modern arabic poetry leiden E.J. Brill 1977 vol 2.pp.558 — 9.

اليهم أسماء شعراء آخرين كنزار قباني وأدونيس وخليل حاوي ويوسف الخال ـ قد أسهمت في صياغة الذات العربية الحديثة من حيث نظرتها الى الحياة والحب والتاريخ والانبعاث ، بحيث ان المثقف العربي الحالي من الجيل الجديد (أقصد مواليد الخمسينات وما بعد) قد اكتسب مفهوما للحياة وصورة عن معناها ، يدينان بالكثير لتلك القيم .

ومن هنا تنبثق أهمية دراسة هؤلاء الشعراء دراسة تفصيلية تتناول تطور مضامينهم وتقنياتهم ، لكي نتوصل الى بلورة الرؤيا التي يطرحونها عن الحياة . اذ أن الشعر لايؤثر عن طريق الفكرة أو الصورة فقط ، بل بواسطة الرؤيا التي يطرحها مجمل نتاج الشاعر عن الحياة . ولقد طرح هؤلاء الشعراء المحدثون رؤى سيتبين تأثيرها دارسو المجتمع العربي في نهاية هذا القرن ، اذا قارنوا بين ماكانت عليه تلك الذات في أواسط هذا القرن ، وما صارت اليه في نهايته ـ شرط أن تكون هذه الدراسة على مدى المفهومات والقيم الفكرية والاجتماعية التي طرحها المفكرون العرب عامة وهؤلاء الشعراء على وجه الخصوص .

ولما كانت هذه الرسالة تتناول شعر البياتي من زاوية الرؤيا ، فلا بد من كلمة في تحديد معنى هذا المصطلح . ومن أجل ذلك أقول : ان الشاعر الكبير لايفكر بل يوهمنا أنه يفكر . والادب ليس مطالبا بأن يحمل الينا الحقيقة على شكل مفهومات وقضايا ، بل يقدم الينا «الحقيقة» من خلال نظرة شاملة الى الحياة (weltanschauung يمتلكها كل عمل فني متماسك ، بأسلوب تمثيلي قريب من الشكل الاسطوري الذي يعنى بنقل الانفعال وتكوين موقف ، بعيدا عن أساليب المفكرين المنهجيين . ويعلل اليوت ذلك بأن كل انفعال مضبوط قابل لصياغة فكرية :

الشاعر الذي يفكر هو مجرد شاعر يستطيع التعبير عن المعادل الانفعالي للفكر . . . فكل شعر عظيم يمنح الوهم بوجهة نظر في الحياة . فحين ندخل في عالم هومر أو سوفو كليس أو فرجيل أو دانتي أو شكسبير ، ننزع الى الاعتقاد بأننا ندرك شيئا يمكن التعبير عنه فكريا ، لان كل انفعال دقيق ينحو نحو صياغة فكرية «ثم يعلن عن اعتقاده بأنه» لاشكسبير ولا دانتي قاما بأي تفكير حقيقي . [٢]

ويلفت النظر في هذا المقام وما يوحيه قول اليوت حين قرن شكسبير بدانتي ، اذ على حين أن دانتي يفترض بناءً فكريا شاملا لانجد عند شكسبير مثل هذا البناء بل لمحات شاملة في بعض الابيات حول ناحية أو أخرى من الحياة ، وان كان ويلسون نايت [٣] يجعل من كل

---

2 .T.s .Eliot Selected Essays .New York .1932 .p . 115 — 17 . —

3 . G . Wilson knight . The wheel of Fire — Interpretations of Shakespearian Tragedy . Metghuen & Co . LTD . London 1978 (Orig . 1930) . The Prefatory Note and Introduction .

مسرحية حلقة في سلسلة من رؤيا متكاملة تتطور بتقدم شكسبير في العمر والفن . ومهما يكن من أمر فان مانسميه في الشعر بالرؤيا الشاملة لايعني بحال من الاحوال بناءً فكريا كليا ، كالذي نراه في فلسفات أفلاطون أو هيغل . بل هو معادل انفعالي ، أي حالات شعورية وتصورية تنقلنا بالترائي الى عالم نقتنع بصحته عبر التجارب التي تجري فيه من أحداث ومرئيات وأفكار يحملنا اتساقها على الاعتقاد بها اعتقادا انفعاليا لاعلاقة له بالبرهان العقلي المنطقي .

وقبل الانطلاق الى مناقشة مفهومي للرؤيا وتطبيقي النقدي لها ، سأورد التعريف الوحيد الذي عثرت عليه للرؤيا . وقد جاء في ملحق موسوعة برنستون للشعر والنظريات الشعرية على النحو التالي :

كانت الرؤيا الكلمة المفضلة في مفردات الشعراء ، لكنها لم تشع في النقد **إلا في** الفترة الحديثة . وهي كلمة مفعمة بالغوامض والاضافات المعنوية التي غالبا ماتولد تناقضات في السياقات التي تستعملها . هناك رؤيا العين المجردة ، وثمة رؤيا كولردج المسلحة ، وهي ادراك تقوده وتؤيده ملكة عقلية عليا .

وهناك رؤيا الاستحالة والكشف (التنبؤ) والرؤيا البهيجة . والرؤيا توحي بالمحسوس الحي ، كما توحي أيضا بالنموذج البدئي ، والمثالي ، والروحي ، وقد تكون الرؤيا كشفا منح القدرة عليه رجل محدّث ، شاعر أو نبي أو قديس ولكن قد يكون لها أيضا ارتباطات بالاشباح والسواحر والمجانين ، وفي الحلم أو الحدس أو الانجذاب ، يشاهد الرؤوي [٤] ما هو موجود أو ما ينبغي أن يكون جهنما أو جنة ، عصرا ذهبيا مضى ، تعاسة قائمة أو عالما شجاعا جديدا مقبلا . وتزعم الرؤيا أنها تمتلك الحقيقة وتستدعي الموافقة ، الا أنها قد تشير الى ماهو وهمي ، غير علمي ، متوحش أو أهوج . ولغتها ـ التي هي الحكاية المجازية والاستعارة والرمز وغير ذلك من وسائل للتعبير عن المعاني في العمق ـ تتطلب غالبا مهارات خاصة في التأويل [٥] .

---

(٤) ـ اعتقد أن هذه هي النسبة الصحيحة الى الرؤيا . أما «الرؤيوي» فهي النسبة الى الرؤية . بخلاف ما عليه الامر في كتابات المحدثين .

(5 — Princetion Encyclopedia Of poetry and poetics . prineton University press . 1974 . p . 990 — 91 .

في رأيي أن هذا التعريف جزئي ، لانه يرد الرؤيا بكليتها الى الكاتب ، في حين أن الرؤيا هي من طبيعة الادب . فمن طبيعة الادب أن يقدم نظرة شاملة ومستقبلية الى الحياة . وتعبير النظرة الشاملة يعني الازمنة الثلاثة ، ولا يقتصر على الامتداد لمكاني الذي قد يجعل الادب تعبيرا عن روح العصر في احدى المراحل ، أو عن ثقافة دائرة حضارية ، كالعالم الاسلامي أو أوربا الغربية ـ وان كان ينطبع بطابعها وتراثها . وهذا تفسير للعلاقة بين الادب والرؤيا يختلف قليلا عن موقف نور ثروب فراي الذي يستعمل الرؤيا بمعنى متوسع يجعله مرادفا للادب ذاته ، أو على الاقل مرادفا للمكوّن المضموني في الادب . فالادب عند فراي ليس محاكاة للطبيعة ولايشير الى الحقيقة الواقعية ، بل هو حلم الانسان ، واسقاط تخيلي لرغبات الانسان ومخاوفه . وبناءً عليه فان جميع الاعمال الادبية ، اذا أخذت معا ، تؤلف رؤيا اجمالية : رؤيا نهاية الصراع الاجتماعي ، رؤيا الرغبات المشبعة في عالم بريء ، رؤيا المجتمع الانساني الحر . ويصنف فراي أحيانا جوانب هذه الرؤيا الاجمالية تصنيفا استعاريا على أنها رؤيا الربيع ، رؤيا الصيف ، رؤيا الخريف ، رؤيا الشتاء [٦] .

أما الرؤيا في الشعر ـ في نظري ـ فانها تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة ، يفسر الماضي ويشمل المستقبل ، وحجتي في ذلك أرسطو طاليس في كتاب الشعر . فهو يقرر في الفصل التاسع أن الشعر أكثر نزوعا فلسفيا وأكثر جدية من التاريخ ، لانه يتعامل بالكليات بينما يتعامل التاريخ بالخصوصيات . وفي حين أن التاريخ يروي ماحدث فان الشعر لايهتم بما قد حدث وانما بما يمكن أن يحدث [٧] ـ هذا الامكان متجه نحو المستقبل ، وليس هو سوى التأمل في أنماط جديدة من الانفعال التي تحدد المصير الانساني الفردي والجماعي ، على اعتبار أن أفعال أوديب لم تحدد مصيره ومصير اسرته فقط ، بل أثرت في مصير مدينة طيبة وسكانها .

---

(6) — Ibid . p . 991 . See also the introduction of Northrop **Frye's** Frye . s Anatomy of Criticism . Princeton .1957 .

(7) — Airistotle , The poetics , edited by T . E . page , Cambridge 1935 . P . 103 .

وعلى هذا يتحدد مفهوم المحاكاة ليس بأنه فقط محاكاة لفعل انساني ، بل هو محاكاة لفعل انساني محتمل ـ كما هو أو كما ينبغي أن يكون ، على حد تعبير أرسطو طاليس أيضا في الفصل الخامس والعشرين من كتابه [٨] ، فاذا اعترض أحدهم بأن الوصف ليس أمينا للواقع ، فقد يجيب الشعر : ولكن الموضوعات موجودة كما ينبغي أن تكون : تماما كما قال سوفوكليس انه صور الناس كما ينبغي أن يكونوا ، ويوريبيدس صورهم كما هم . . . وقد يكون من المستحيل ايجاد رجال كما رسمهم زيوكسيس . نعم ، ولكن المستحيل أرفع شئ لان النموذج المثالي يجب أن يتجاوز الحقيقة الواقعية .

إذاً مهمة الفن أولا أن يقدم النموذج المثالي ، ثانيا أن يقدمه بأفضل شكل جمالي ممكن . وكلا الامرين يجريان بحدود التحقق الكامل Entelechy الذي تسمح به طبيعة الفن . واكتمال طبيعة الشئ يكمن في تحققه : ان كل **شيء** كما يكون عليه حين يتطور تطورا كاملا تدعوه طبيعته : الحصان بدلا من المهر [٩] .

وإذاً فالرؤيا ، بما هي تعميق لمحة أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل ـ انما هي تقديم نموذج مثالي ، بأفضل شكل جمالي ، وبحدود الكمال . واذا كان مفهوم النموذج المثالى قد يرتبط في ذهن أرسطو طاليس بالتشخيص المسرحي ، فان تطبيقه على وضع أو موقف ليس بعيدا عن الفكر الارسطي ، اذا أخذنا في الاعتبار أن المعلم الاول يعتبر مسرحية أوديب نموذجا للمأساة بناءً على أنها تقدم نماذج مثالية من المواقف ـ مثالية أي تتطور حتى تبلغ أقصى حد بالموقف المعروض . لنقل اذاً ، ان مايجعل الشعر رؤياويا هو العنصر التأملي الذي تستدعيه الامثلة (Idealization) ويمكن التمثيل على ذلك بصورة بسيطة تعبر عن وضع قومي انساني في قول أحمد شوقي :

---

(8) — The Poetics , P . 132

(٩) ـ ويليام وِمسات وكلينيث بروكس ، النقد الادبي ، تاريخ موجز ، ج١ ، النقد الكلاسي ، ترجمة محيي الدين صبحي ، منشورات المجلس الاعلى لرعاية الاداب والفنون والعلوم الاجتماعية ، دمشق ١٩٧٣ ، ص٣ ـ ٦٠ . النصوص والمناقشة من عمل المؤلفين ، أما تحويلها الى مفهوم الرؤيا فهو من عملي حصرا .

مررت بالمسجد المحزون أسأله : هل في المصلّى أو المحراب مروان[١٠]

فهذه الصورة المغرقة في العاطفية تختزل دورة التاريخ العربي من أمجاد الامويين الى الاستعمار الفرنسي وحريق مسجد دمشق الاموي . هذه اللمحة المعمقة الشاملة هي رؤيا . خاصة وأنها مشحونة بالايحاء الذي يدفع الى التأمل في الوضع المثالي الذي أوجده الامويون للامة العربية ، كما أنها تقترح اقتراحا خفيا تغيير مجرى الاحداث : فلو كان مروان ـ أو من يماثله الان ـ لما تجرأ الفرنسيون على احراق المسجد .

ويبدو أن العنصر التأملي الذي تستدعيه الأمثلة كامن في ذهن سانتيانا حين جعل من الشاعر فيلسوفا ومن الفيلسوف شاعراً اذا التقيا عند نقطة وهي أن هدف الشاعر والفيلسوف هو التأمل الدائب في كل الاشياء من حيث نظامها وقيمتها . مثل هذا التأمل تخيلي . . . والفيلسوف الذي يبلغ اليه هو ، للحظة واحدة ، شاعر . كما أن الشاعر الذي يسلط مخيلته العاطفية المتمرسة على نظام الاشياء ، أو على شيء في ضوء الكل ، هو في تلك اللحظة فيلسوف[١١] .

أي أن ماأسميته تعميق اللمحة ، يسميه سانتيانا كلية اللحظة ، والبلوغ بها الى النموذج الامثل . وليس بعيدا عن هذا المفهوم رأي افلوطين في تاسوعته الخامسة الشهيرة التي يدفع بها عن الفن تهمة التقليد من الدرجة الثالثة وهي التهمة التي رماه بها أفلاطون . فهو يدفع الازدراء عن المحاكاة بحجة ادخال العنصر التأملي والابداعي فيها ، بحيث لاتعود مجرد محاكاة للمظاهر المادية بل ترقى الى النموذج الامثل :

ومع ذلك لايجوز ازدراء الفنون على أساس أنها تبدع عن طريق محاكاة موضوعات الطبيعة ، لان الموضوعات الطبيعية ـ باديء ذي بدء ـ هي ذاتها تقليدات ، ومن ثم فعلينا أن نعترف بأن الفنون لاتقدم مجرد اعادة انتاج للشيء المرئي بل تعود الى الافكار التي استقت منها الطبيعة . أضف الى ذلك أن معظم الاعمال الفنية خاصة بالفنون ذاتها ، فالفنون صائغات للجمال وهي تضيف حيث أنقصت الطبيعة .

---

(١٠) ـ أحمد شوقي . الشوقيات ، القاهرة (لاتاريخ) ج٢ ، ص١٠٠ .

(11) — George Santaiana , Three Philosphical Poets , Harvard University press , 1927 , p . 11 .

ولهذا فان فيدياس لم يصنع زيوس وفق نموذج بين الاشياء التي تدركها الحواس ، ولكن وفق ادراك الصورة التي قد يتخذها زيوس اذا اختار أن يغدو متجليا للابصار (١٢) .

فالتخيل ، والكلية ، والامثلة والنمذجة ، والتأمل ، والنظام (أي اكتشاف علة لوجود الاشياء أو نسق تسير عليه الامور) من خصائص الرؤيا التي ترى الامور بعين جديدة تسعى الى الاندهاش والتعجب تجاه الامور المألوفة ، وتنادي بالعودة الى جدّة احساس الطفل . كل ذلك لكي يوصل الفنان تجربته الى القارئ فيجعله يدرك الموضوعات وكأنها مزودة بقيم تختلف عن القيم التي أضفتها عليها العادة . هذه القيم ذاتية ، ومرجعها تجربة الفنان الخاصة بقدر خروجها عن المألوف من المقاييس العقلية الشائعة . ولهذا يكثر الحديث عن الانفصال بين الفكر والشعور في كل مرحلة يختل فيها نظام اجتماعي قديم أو تتغير أبنية عقلية في النظام الفكري و (العلمي) لتفسير الطبيعة .

مثل هذا الانفصال بين الفكر والشعور حدث في الشخصية العربية منذ أواسط الثلاثينات في هذا القرن بوضوح تقريبا ، تجلى في غلبة الميوعة العاطفية sentimentalism على شعر الحركة **الرومانتية** ، وإنفصال الشعر عن الحياة والقراء بدخول الحركة الرمزية في البرج العاجي في مقابل عجز الشعر التقليدي الذي أحيته الكلاسية الجديدة عن التعبير عن روح العصر والانسان العربي الجديد . فنشأت حركة الشعر الحر لتعيد توحيد الفكر بالشعور ، عبر عرض التجربة بتفاصيلها : أي أن القصيدة تعرض حالة التفكك وتنتهي بتركيب جديد تتوحد فيه العناصر المتباعدة . لهذا فان تجربة الشاعر تتنزل عليه بنوع من التجلي المفاجيء الذي يغدو فيه الموضوع الملاحظ ، أو الحادث العادي ، متحولاً ومشحوناً بمغزى غامض . في لحظة التجلي تلك ، يندمج الباطن بالظاهر ، الحس بالفكر ، المادة بالروح ، المعرفة بالحدس . ان الحياة الخفية المستسرة الغامضة خلال التجربة ، تتجلى فجأة في العالم المرئي ومن خلاله ، فتنكشف أسرار الحياة

---

(١٢) - ورد النص في النقد الادبي - تاريخ موجز ١/١٧١ .

والتاريخ والروح لعين الرائي انكشافا يزوده بمعرفة عيانية ذاتية لاسبيل له الى اثباتها موضوعيا .

التجلي اذاً هو اللحظة التي يصير فيها ما كان يتفاعل في الخفاء من عناصر التجربة الفنية باديا للعيان في الادراك والتعبير معا . انه الحدس التعبيري الذي يتخذ شكل صورة تقع بين المفهومات المجردة ومنطقة الشعور . لذلك فهو يحمل العنصر الذاتي في اطار المفهومات التي تتكون منها التجربة ، ولهذا السبب أيضا يحمل صورتي المفهوم والادراك الحسي في وقت واحد ، وبالتالي فهو جوهر الرؤيا .

ويستخدم التجلي في الشعر الرؤوي لعرض صيرورة البطل في عالم المستقبل ، حتى عندما يتكلم عن تجربة متحققة . فالعالم في ذلك النوع من الشعر دائما ، قيد التحقق ، والاحداث جزء من صيرورة لاتنتهي . ولعل هذا هو السر الذي حيرّ ألباب النقاد العرب في شعر المتنبي حتى رأوا فيه إعجازاً دفع المعري الى تسمية شرحه لديوان المتنبي معجز أحمد . فلعل في شعره من الرؤيا مايفوق أي شاعر آخر بالعربية . ففي أحسن حالاته ، يجعلنا المتنبي نعيش بين الحلم والواقع ، بين المثال والحقيقة ، بين الموت والحياة ، وأخيرا بين الخلود والحدوث . يتمثل ذلك في بيتيه الشهيرين .

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الابطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

فها هنا صورة البطل الخالد في مواجهه الموت . ويتأكد سموه بالمقابلة بينه وبين البشر الفانين الذين هم أبطال لكنهم يجرحون ويهزمون ويفرون . بينما توحي صورة الوجه الوضاح بالنور القدسي الذي يمنح الخلود لذلك البطل ويلهمه الثقة بالنصر معبّرا عنها بصورة الثغر الباسم . فاطمئنانه في موقفه نوع من التجلي في تلك المعركة الشرسة . ولاريب في أن المتنبي قد استمد فكرة البطل الخالد من المعتقدات التي تذهب الى أن فلانا لم يقتل في المعركة الفلانية بل رفع الى السماء ، وسيعود ليقاتل أعداء الله وينتصر . أي أن دوره لاينتهي . فهو في الحاضر كما كان في الماضي وكما سيكون في المستقبل ، يحارب حتى يحقق كلمة الله . يؤيد تفسيرنا سياق القصيدة من جهة ، وختامها بالعقيدة الوثوقية المطلقة

من جهة أخرى :

ولست مليكا هازما لنظيره ولكنك التوحيد للشرك هازم

وبما أن المعركة ليست دنيوية ، بل هي حلقة في عود أبدي لاينقطع ، يتصعد الموقف ، (وتتأثرن)الصورة (أي تصبح أثيرية ـ)Etherized بحيث يتحقق الاتحاد بين الشخص والفكرة ـ أي أن أحدهما تجلٍ للآخر ـ ليغدو هذا التجلي رمزا خالدا على الجهاد الدائم في سبيل رسالة مقدسة لاتبيد : فهذا البطل لايقتل بل يرفع الى السماء ليعود من جديد في كل معركة فاصلة بين النور والظلام .

ان هذه القصيدة التي قالها المتنبي في قلعة الحدث ، فتنت ألباب معاصريه ولاحقيه ، وخاصة في مقدمتها التي وصف فيها الشاعر جيش الروم ، حتى قال البديعي فيه : انه أحسن وصف للجيش في الجاهلية والاسلام [١٣] . لكننا لو تناولنا القصيدة من زاوية أنها رؤيا لوجدنا انها تتكون من ثلاثة عناصر : سيف الدولة ، وقلعة الحدث ، وجيش الروم ـ ولا ذكر للجيش العربي . تبدأ القصيدة بتحديد منظور المعركة من زاوية سيف الدولة (على قدر أهل العزم تأتي العزائم) فهو البطل الذي تعجز الجيوش عن تحقيق همومه :

يكلف سيف الدولة الجيش همه وقد عجزت عنه الجيوش الخضارم

وبالتالي فقد ألغي دور الجيش العربي وبقي دور البطل الذي تعينه القدرة الالهية ، لان هم سيف الدولة سر الهي يعجز عنه البشر . وشيئا فشيئا يكبر سيف الدولة حتى يغدو شيئا غير البشر ، شيئاً يتدخل في نظام الطبيعة فيسد ثغراتها . انه البطل الذي تعجز الناس عن تحقيق رسالته الالهية ، وتركن النسور الى بطشه حتى انها لو خلقت بغير مخالب لوافاها برزقها حيث تكون .

أما قلعة الحدث فهي قلعة مجنونة . جنت من هول مارأت ، وغابت عن الوعي بحيث باتت لاتعرف لونها ، فقد احمرّت حجارتها بعد أن ضرجتها الدماء . لكنها

---

(١٣) ـ يوسف البديعي ، الصبح المنبى عن : حيثية المتنبي ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص٨٢ .

دماء لم تسل أنهارا تجري على الارض من دماء الفريقين المتقاتلين . وانما هي «غمام غر» يهطل من السماء دما حين يدنو البطل الالهي من القلعة ، فيزيل عنها الجنون ، ويعيدها الى الدين بعزيمة تجعل المستقبل ماضيا ، فهذه أيضا عزيمة الهية تخدم رسالة الهية ـ وعدالة المعركة مستمدة من خلقية البطل الذي يطعم النسور ويدفع ظلم الاعادي ، ويرغم الدهر على تقويم[١٤] طريقه الذي ينحرف مع الاعادي الى أن يتصدى لهم البطل الذي يعود كل مرة ليملأ الارض عدلا بعد أن ملاؤها جورا .

بعد أن أسس المتنبي صورة سيف الدولة كبطل مقدس يحمل رسالة أو سرا إلهيا يعجز البشر عن تحقيقه ، وصورة قلعة الحدث التي أصبحت مسرحا عجائبيا للصراع بين الخير والشر ، وعدالة المعركة التي يسترد فيها البطل القلعة بمعجزاته أو بركته ـ بعد هذا كله يتوقف ، لانه اطمأن الى استعداد قوى الخير ، والتفت الى الجانب الاخر .

تصوير المتنبي لجيش الروم ينبيء برؤيا كارثية : فهو بحر الحديد ، ويزحف بلا قوائم ، ويبرق ، ويزمزم ، ويملأ الشرق والغرب ، وهو يتكلم بألسنة عديدة ـ انه حيوان أسطوري يحاصر القلعة التي لايخلصها الابطل يتجلى فيه سر الهي . ولهذا فحين يتواجه الوحش والبطل ، يتوقف الزمن . انها ساعة الحقيقة (فلله وقت ذوب الغش ناره) التي يفر فيها الفرسان . ولكن في هذه الساعة يقف البطل في جفن الردى . فيتغافل الردى عنه . وتنهزم الابطال مثخنة بالجراح . بينما يقف البطل الالهي وضاح الوجه باسم الثغر ، مطمئنا الى السلامة والنصر :

تجاوزت مقدار الشجاعة والنهى
الى قول قوم : أنت بالغيب عالم
ضممت جناحيهم على القلب ضمة
تموت الخوافي تحتها والقوادم

---

(١٤) ـ يستعمل مصطلح التقويم في هذه الدراسة بمعنى التصحيح والعودة عن الاعوجاج ـ وهو المعنى القاموسي . اما مصطلح التقييم فهو ترجمة للفظة Evaluation للدلالة على اعطاء حكم قيمة ، لئلا يلتبس المعنيان عند رد الياء الى أصلها في الواو .

بـضـرب أتـى الهـامـات والنصر غـائـب
وصـار الى اللبـات والنصر قـادم

(٣٤ - ٣٦)

هذا البطل خارق ، فهو يعلم بالغيب - أي أنه مزود بسر الهي وعزيمة الهية . مرة أخرى يعود المشهد الاسطوري للصراع بين البطل الالهي والوحش الخرافي الذي يهدد المدينة : يضم البطل هذا الوحش فيحطم اضلاعه ، ويضربه ضربا الهيا يجلب النصر الغائب بلمح البصر . وهذا الضرب الذي يحمل السر الالهي يجعل السلاح محتقرا (حتى كأن السيف للرمح شاتم) . وتنتهي المعركة بمشهد أشلاء الوحش الاسطوري تنتثر فوق الجبال - كما في كل الاساطير عن هرقل والدراغون وغيرهما . أما البطل فيطير ، أولا على ذرى الجبال حيث تتناثر أشلاء الوحش وأجزاؤه الهاربة : الدمستق وابنه وصهره ، ثم يتجسد بصورتين : **«التوحيد للشرك هازم»** أي صورة المرسل لتحقيق رسالة مقدسة ، و**«تشرّف عدنان به لاربيعة»** أي أنه يجسد العرق العربي كله ، في مقابل الروم والروس والبلغار الذين يجسدون الشرك . غير أن هؤلاء يهزمون ويستكينون ، أما السيف فلا يغمد ولا يرتاب فيه أحد ، ولا يعتصم أحد من قضائه ، لانه سالم ودائم بدوام السر الالهي الذي يحمله ويحميه :

ألا ايها السيف الذي ليس مغمدا ولا فيك مرتاب ولا منك عاصم
هنيئا لضرب الهام والمجد والعلى وراجيك والاسلام أنك سالم
ولم لايقي الرحمن حديك ماوقى وتفليقه هام العدى بك دائم

ان الصفات ، سالم ، دائم ، ولافيك مرتاب ولامنك عاصم ، هي في جوهرها صفات حي أبدي خالد لايجوز الشك فيه ولاراد لقضائه . والشاعر يخلع هذه الصفات على الممدوح من خلال الاسلام والرحمن ليوحي بصفته الخارقة .

فهذه القصيدة على المستوى الرمزي تجعل البطل رمزا للانسان المتصل بسر

الهي ، محروس بعناية الهية ترعاه فلا يلحقبه أذى ولا موت . وعلى المستوى الاسطوري هي أسطورة البطل الذي ينازل الوحش الخرافي الذي يحاصر المدينة ـ انها أسطورة أوديب الذي جابه الوحش الخرافي وفك الحصار عن المدينة ، وهي أسطورة هرقل الذي ينثر أشلاء الوحش على الجبال . انها تقدم النموذج البدئي العربي للبطل الذي لايموت ولاتؤذيه الأعادي ، لان ايمانه بالرسالة الالهية يضفي عليه رعاية الهية ، ففي عزيمته سر القدر .

وعلى الصعيد الرؤياوي ، نشهد أولا وأخيرا سريان السر في الزمان الى آخر الابد ، عبر تحولات transformations البطل ، من مقاتل الى ساحر يشفي القلعة من جنونها ، الى عالم بالغيب ، الى بطل أسطوري يضم الوحش الخرافي فيحطم اضلاعه وينثره على الجبل ، الى تجسيد لرسالة التوحيد ، الى سيف مسلول على أعداء الله لايغمد أبدا ، الى مخلوق سالم دائم ترعاه العناية الالهية ليخوض معاركها المقبلة [١٥] .

ومن جهة أخرى ، لكي نتبين الفرق في الشعر الكلاسي ذاته بين قصيدة الرؤيا والقصيدة التي لاتحمل رؤيا ، ما علينا الا أن نقارن قصيدة المتنبي هذه في قلعة الحدث بقصيدة أبي تمام في معركة عمورية حيث يظل التصوير في حدود المحسوس .

مما تقدم نتبين أن الرؤيا قد تكون صورة أو نظرة الى العالم اوتبصرا في مصير الانسان أو تقييما للصراع بين الخير والشر ، أو كل ماهو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته للحياة في قصائد . وهي في الوقت ذاته تجربة جمالية تعتمد على تنامي استبصار القارىء في هذه الرؤيا بغية التماهي النهائي مع وعي الشاعر . وبالتالي ، فان الرؤيا نظرة شاملة وليست فلسفة شاملة . لذلك قد تحمل كل قصيدة جزءا من رؤيا الشاعر راسبا في المستويات غير الادراكية من العقل . ويمكن الكشف عنه في البنية والاسلوب والصور ، وفي اللغة المجازية للعمل الفني . لذلك تتركز وظيفة النقد الرئيسة في اعادة تركيب رؤيا الشاعر من خلال تكون الرؤى الجزئية التي تقدم نظرة شاملة عن فكرة أو حادث واحد . ومجموع الرؤى الجزئية قد

---

(١٥) ـ القصيدة في شرح الواحدي : أبي الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري (ـ ٤٦٨ هـ)، شرح ديوان المتنبي ، تحقيق فردريك ديتريصي برلين ١٨٦١ ، مكتبة المثنى ببغداد ، ص ٥٤٨ ـ ٥٥٦ .

تؤلف الرؤيا الكلية للشاعر أو الاديب او الفنان ، لان كل واحد من هؤلاء يقدم عالما متكاملا قائما بذاته مختلفا عن العالم الواقعي ـ على قياس قول بو مغارتن : ان الادب عالم مغاير [١٦] وبذلك يكون لدينا من العوالم بقدر ما لدينا من رؤى . وبالتالي فان الرؤيا بالضرورة نسبية لانها تعبر عن وجهات نظر لمبدعين صاغوا بواسطتها تجربتهم الحياتية والفنية . فرؤيا الشاعر ينبغي أن تعتبر سلسلة من الفرضيات تولدت في عقل شامل وفكر حساس يستجيب لتجارب الحياة استجابة فنية ، ليست فكريةولا فلسفية ، هذه الاستجابة التي تأتي على شكل رؤيا أما أن تكون تفسيراً للحياة أو اقتراحا لنمط آخر من الحياة . وهذا مايعطي الرؤيا شموليتها مهما كانت جزئية . فأدب الرؤيا ليس أدبا فكريا ولا ايديولوجيا ، لان الادب ليس معرفة فلسفية ترجمت الى تخييل وشعر ، بل هو تعبير عن موقف عام من الحياة ، واجابة غير منهجية عن تساؤلات انسانية قد تشترك في جذورها مع الفلسفة .

---

(١٦) ـ غراهام هو ، مقالة في النقد ، ترجمة يحي الدين صبحي ، دمشق ١٩٧٣ ، منشورات المجلس الاعلى للفنون والاداب ، ص ٥٧ . وقد ورد هذا البيان في سياق بحث العلاقة بين المحاكاة والواقع : (عالم مغاير) ، عالم آخر يتصل بالعالم الواقعي عن طريق المماثلة) .

بين الرؤية والرؤيا
في المرحلة الاولى والثانية

تمهيد ـ مراحل ثلاث :

يقول عبد الوهاب البياتي في كتابه «تجربتي الشعرية » ، وهويعرض سيرته الثقافية :

كان التاريخ هو النوع الذي أحبه من القراءة ، ولم أقرأه كركام من الوقائع أو الاحداث ، وانما كتجربة انسانية واسعة ومتعددة الجنبات ، وكتجسيد لقضايا الانسان التي طرحت على كل المجتمعات الانسانية الماضية . كذلك كانت الاثار واللقى التي ذابت صورها في نفسي ، البقية الباقية على سطح هذا الكوكب من كل هذه التجارب التي خاضها الانسان ، واختفى كما تختفي أشباح الليل [1] .

غير أن البياتي لم يستمد من التاريخ عبرة يشرف منها على التأمل في معان مجردة عن حياة الانسان ومصيره ، بل نظر في التاريخ وهو يتجسد قيد التحقيق في نضالات الانسان الحديث ، في المنطقة العربية خاصة وفي العالم الثالث وأمريكا اللاتينية على وجه العموم ـ ثم انه عمد الى استخراج نماذج بدئية من التاريخ الانساني ، قديمه وحديثه ، تجسّد قيما يحتاج اليها المجتمع البشري في كل العصور لكي يستعيد طاقاته الخلاقة التي تمكنه من هدم المؤسسات البالية والمفهومات الجامدة والعادات المتحجرة ، وتلبية صبوة الابداع الكامنة في قلب الانسان وفي لاشعور المجتمعات المتخلفة ـ خاصة وأن هذه المجتمعات ، وفي طليعتها المجتمع العربي ، قد لبت داعي الخلق والتجديد مرتين : في عصور التاريخ المبكرة ، حين قدمت حضارات مصر وبابل وآشور وفينيقيا للعالم ، الكتابة والدين والزراعة والتجارة وعلم النجوم والبناء ، وفي العصور الوسيطة حين حمل العرب الى العالم مشعل الحضارة وأرسوا تقاليد التعايش بين الاديان والنحل والطوائف والشعوب ، فلا فضل لعربي على أعجمي الا بالتقوى ، فحققوا بذلك أول امية في التاريخ ، لانها تقوم على الايمان ولا تقوم على العرق كما كان الحال في الامبراطورية الرومانية .

في فترة استطارة الحضارة ـ حسب تعبير توينبي ـ ظهرت شخصيات فعالة مبدعة ـ

---

(١) ـ الديوان ٢/١٤ ، وكتاب تجربتي الشعرية صدر في بيروت عام ١٩٦٨ .

منها الاسطوري ومنها التاريخي ـ جسدت الحب والاختراع والمعاناة والتضحية وعبث الجهد الضائع والرغبة في الخلود أو الانبعاث من جديد . وكان من بينها ايزيس وأخناتون وعشتار والاسكندر وسيزيف وبروميثوس **وأدونيس في العصر** ، بينما قدمت الحضارة العربية الاسلامية ـ في تصوّر البياتي ـ الحلاج والمعري وعائشة والخيام والمتنبي وديك الجن وطرفة بن العبد وغيرهم ، كما أن العصور الحديثة قدمت غاليلو وبيكاسو وغيفارا وهمنغواي وألبير كامو وناظم حكمت وأراغون ولوركا . . . الخ . هذا بالاضافة الى الامكنة مثل ارم ذات العماد وبابل ودمشق ونيسابور وغرناطة وقرطبة والفرات . ولقد تداخلت الحقيقة والاسطورة في هذه المسميات بحيث نعجز اليوم عن تحديد نصيب كل منهما فيها . والبياتي لايهمه من كل ذلك الا دور الشخصية في دفع عجلة الحضارة ، ومقدار مايمكن أن توحيه للقارئ العربي المعاصر ، لكي يصاب بشرارة الابداع والثورة على ماهو فيه .

في الصورةالنهائية اتخذ هذا البحث عن شرارة الابداع صورة الصراع بين الحياة والموت ، صورة المعاناة والمقاومة البطولية لمظاهر الظلم والطغيان والفساد ، صورة النفي والغربة والاحساس بالعبث ثم العودة الى المكابدة والمجاهدة واستلهام بطولات الانسان وأفكاره وايمانه بالحياة وبعودة الحياة في كل العصور . غير أن تكوّن هذه الرؤيا التي استغرقت اكثر من ربع قرن ، مرّ بمراحل وتجارب شعرية ونضالية متعددة ، أجاد الشاعر عرضها في قوله :

« هذا وغيره قادني الى ايجاد الاسلوب الشعري الجديد الذي أعبر به ، لقد حاولت أن أوفق بين مايموت وما لايموت ، بين المتناهي واللامتناهي ، بين الحاضر وتجاوز الحاضر ، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الاقنعة الفنية . ولقد وجدت هذه الاقنعة في التاريخ والرمز والاسطورة ، وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والاسطورة والمدن والانهار وبعض كتب التراث للتعبير من خلال **«قناع» عن المحنة** الاجتماعية والكونية من أصعب الامور ، ولم يكن هذا الاختيار طارئا عليّ ، فلقد كان نتيجة **رحلة طويلة** مضنية بدأتها منذ شخصية «الجوّاب» و «المتمرد» و «الثوري

للامنتمي في أباريق مهشمة» ، الى شخصية الثوري المنتمي في «المجد للاطفال والزيتون» وأشعار في المنفى و «عشرون قصيدة من برلين» و «كلمات لاتموت» ، الى شخصية الثوري في الثورة المستمرة في «النار والكلمات» و «سفر الفقر و الثورة» و «الذي يأتي ولا يأتي» و «الموت في الحياة» [٢] .

فنحن هنا اذن بأزاء ثلاث مراحل :

١ ـ الثوري اللامنتمي في ديوان أباريق مهشمة (١٩٥٤) .

٢ ـ الثوري المنتمي في دواوين : المجد للاطفال والزيتون (١٩٥٦) ، أشعار في المنفى (١٩٥٧) ، عشرون قصيدة من برلين (١٩٥٩) ، كلمات لاتموت (١٩٦٠) . ونضيف اليها ديواني **«يوميات سياسي محترف»** (١٩٧٠) ، و عيون الكلاب الميته (١٩٦٩) ، لان قصائدهما لاحقة في أغلبها بالنمط الفني الذي سيطر على نتاج هذه المرحلة الثانية ، مثلما أن تاريخ نظمها يؤيد ذلك أيضا ، في معظم الاحوال . أما ماورد فيهما من قصائد ذات تاريخ متأخر فانها تفيد في أن تبين تطور الشعر البياتي في هذا النمط .

وفي سبيل تتبع هذا التطور قد نضطر الى تجاوز الدواوين المذكورة الى دواوين الفترة التالية اذا وجدنا فيها ما يتعلق بهذه المرحلة الثانية .

٣ ـ الثوري في الثورة المستمرة في دواوين : النار والكلمات (١٩٦٤) ، سفر الفقر والثورة (١٩٦٥) ، الذي يأتي ولا يأتي (١٩٦٦) ، الموت في الحياة (١٩٦٨) ـ ونضيف اليها ديوان الكتابة على الطين (١٩٧٠) لانه يبلور نتاج هذه المرحلة حتى عام ١٩٧٠ ، لان البياتي انتقل بعد ذلك الى أسلوب آخر ، مما يجعلنا نضيف مرحلة رابعة يسعى فيها الشاعر إلى تحديث رؤياه عبر صوفية العذاب والجنون .

---

[٢] ـ ٢/٣٧ .

المرحلة الاولى
الثوري اللامنتمي في ديوان أباريق مهشّمة

منذ أول كلمة ، في أول عنوان لاول قصيدة من شعر البياتي في ديوانه أباريق مهشمة ينشطر المشهد الاجتماعي الى شطرين كبيرين : القوى الصاعدة وهي تصنع تاريخ وتقاتل ضد القوى التقليدية الراكدة ، ثم يتفرع كل شطر في عناقيد . ولكن من المهم أن نرى كيف يصنع هذا الانشطار الاجتماعي ـ السياسي الرؤيا الشعرية تاريخ عند عبد الوهاب البياتي في هذا الديوان .

فقصيدة الاولى أباريق مهشمة[1] تقدم الديوان جاهزا بكل مافيه : الله والافق المنور والعبيد يتحسسون قيودهم . هؤلاء جميعهم كانوا مقيدين لكنهم بدأوا يتململون ، ويحدثون أنفسهم بالمجازفة الخطرة ، بالسكنى قرب بركان فيزوف ، والوصول الى النجوم .

وليضرم الحب العنيف
في قلبك النيران والفرح العميق

ومن الجلي أن هذا الحب العنيف هو غير الغرام المألوف الذي غناه الشاعر في ديوانه الاول ملائكة وشياطين ، لان هذا الحب مرفق بنشدان الحرية وتحسس القيود . انه نبع جديد تكتسح سيوله هذي الاباريق القبيحة والطبول فتنفتح الابواب للشمس الوضيئة والربيع . تلك النيران (التي أضرمها الحب العنيف) تستحيل في القصيدة التالية الى «محرقة»[2] تلتهم الشاعر وتجعله يولد من جديد . وتفتح أبوابه للنور والظلمات . كذلك تهوي فأس الحطاب باصرار على تلك الابواب ، فيهوي على أقدامه هشيم الالقاب وحطام الانصاب . وهي النار ذاتها التي تنبعث من «الملجأ العشرون»[3] في بداية الطريق الى التحرير .

هؤلاء الثوار يقتحمون الحصون في أضواء الحرائق . انهم اخواننا الشرفاء في

---

(١) ـ ص ١٥٧ / ١ .
(٢) ـ ص ١٦٠ / ١
(٣) ـ ص ١٦٣ / ١ .

الابداع والغد والمصير[٤] وهم « ابناء الحياة والخبز والحرية الحمراء والغد والمصير . طلائعهم في السجون تنشد بيقين : كلماتنا ستدك جدران السجون ، وتضيء للموق منازلهم ، وتكتسح الطغاة[٥] انهم يتقدمون برشاشاتهم ، وشعارهم :
«الموت للمستعمرين»

يانت يا « لاؤوس » ياغاب العبير

بينما نجد القرصان في تجواله الطويل قد شاهد الرجال تحت الشمس يقتحمون اعصار المنون ـ في قلب افريقيا ، في الكنج المقدس ، والقنال[٦] . انهم أيضا الماوماو في أعماق افريقيا وغاباتها العذراء[٧] .

لكن صنع التاريخ ليس حركة تطرد الى الامام على نسق ، بل تخضع لمد وجزر وعقبات يتردد أمامها بعضهم ، ويتهيب آخرون أو ينكصون وينكثون . فهناك الوعي العاجز عن أن يستحيل الى فعل ، كما يتجلى في شخصية مسافر بلا حقائب فهذا المسافر دائم الترحال ، لكنه لايبرح مكانه الذي ولد فيه . لذلك لايحتاج الى حقائب كالتي يحملها المسافر . انه يكتفي بأن يبقى في مكانه وأن يتبرم من وجوده ، فهو منسلخ عن نفسه وعما حوله يجتر ذاته وعالمه :

سأكون . لاجدوى ، سأبقى دائما من لامكان
لاوجه ، لاتاريخ لي ، من لامكان .
الضوء يصدمني ، وضوضاء المدينة من بعيد
نفس الحياة يعيد رصف طريقها سأم جديد

فهو يكره عالمه الذي يعيش مع الماضي ، فلا يملك الا أن ينطوي على ذاته ويموت كما تموت العنكبوت ، كما أنه يحيا موته رفضا للعالم : أبدا لاجلي ، لم يكن هذا النهار مع أنه يعلم علم اليقين أن هذا الواقع المتحجر يحتاج الى جهد لتغييره ، وأن ثمة رجالاً يسعون الى تغييره لكنه يراهم انما يعبرون مستنقع التاريخ :

والارض مازالت ، ومازال الرجال

---

(٤) - ص ٢٧٧ / ١٠
(٥) - ص ١٨٣ / ١
(٦) - ص ١٩٩ / ١
(٧) - ص ٢٥٥ / ١٠

يلهو بهم عبث الظلال [٨]

ي ، لافائدة من أي عمل .

وتأتي قصيدة عشاق في المنفى [٩] أكثر تكثيفا . وان كانت السابقة أكثر صفاء . وهو يسمي هؤلاء الناس عشاقا ، ويسمي مجتمعهم «المنفى» لانهم ينخلعون عنه ويعجزون عن التكيف معه . ثمة صوتان يتحاوران «كقطرة المطر العقيم ، أنا وحيد» . والاخرون «مثلي ومثلك يحفرون قبورهم عبر الجدار» والجميع «كالعنزة الجريحاء فردها القطيع» . . . انهم «ينتظرون من لايعود» ، وهم عاجزون عن الخروج من حالة الانتظار الابله : «الجدار ، والتافهون يقفون بالمرصاد كالسد المنيع» . ومثلما أن المسافر بلا حقائب يسمع في عويل الريح صوت امرأة يناديه «تعال» ، كذلك فان المتحاورين يرون الشمس في الطرقات فتثير في النفس الحنين الى البكاء . ان فكرة الانتظار غير المجدي أشبه ببيكيت ، لكن هذه القصيدة من نتاج ماقبل ١٩٥٤ .

اما سارق النار [١٠] ، المتمرد ، السجين فانه اكتشف أن عصر البطولات قد ولّ ، وأن هذا العالم هو عالم الموتى . اكتشف أيضا ـ ويا للفجيعة ـ أنه قد ضحى وحده ولم يأت جيل من الشهداء يحمل شعلته ، لذلك يقرر أن يحصل على الخلاص وحده ، وأن يترك الاخرين (الموتى) للصدفة العمياء :

فلتلعب الصدفة العمياء لعبتها

فقد بصقت على قيدي وسجاني .

ويعود سيزيف في قصيدة «في المنفى» [١١] (في صورة المنفي الشريد) ليعرض الوعي العاجز في مملكة الموتى ، أي الناس التقليديين . ان عجزهم يكبل طموحه (عبثا ، نحاول ـ أيها الموتى ـ الفرار) . وهو يعرف أن عالمهم قفار وجدران . وأن حياته وحياتهم عبودية غير مجدية (الصخرة الصماء ، للوادي ، يدحرجها العبيد) . لكنه

---

(٨) ـ ١٦٨ / ١ .

(٩) ـ ٢١٠ / ١

(١٠) ـ ١٨٠ / ١ .

(١١) ـ ص ٢٥٩ / ١ .

يعرف أيضا أن (الورد لاينمو مع الدم والحديد) . وهكذا تضيع حياته بينهم ، فلا هم يمتلكون وعيه ليثوروا ، ولاهو بمستطيع أن يغادرهم .

غير أن هناك من يرحل عن القرية الملعونة [١٢] ، فيبتعد عن ابن السماء ـ العمدة المرهوب الذي يستغل بشرا (ينام مع الدواب السائبات على سواء) ويضربهم بسياطه ليزرعوا ويخبزوا ثم يتركوا له كل شئ ويقتصروا في طعامهم على ماينبشونه من المزابل والقبور . وتتزين فكرة الرحيل ببعض الاحلام (في البحار النائيات ، مغنى النساء الساحرات) ، وبصورة الام الباكية في انتظار الرسائل . والاخوة الصغار ينتظرون عودة أخيهم الاكبر . . [١٣] ومناجاة الحبيبة [١٤] والذكريات[١٥] التي تلون عالم الطفولة بلون وردي ، حيث الظلام تملأه مدن جديدة بمنازل الاموات أشبه . ومع الذكريات ، يعصف حنين صادق الى وداعة الجو القروي المستقر :

آه لو عدنا الى الحقل لما
طردتنا الريح من كل مكان[١٦]

لكن قسوة الواقع الريفي تستعصي ـ في النهاية على كل تلوين :

هنا كفرت بالسواقي الورود[١٧]
وعاشت على ذكريات الغدير

فهؤلاء البشر (مماليك ، أعينهم في الحضيض) وعالمهم (نصفه ميت) فهم يباعون فيه (مثل السوام) . وليس من المصادفة ، أن خاتمة هذه القصيدة بالذات ـ «المماليك» جاءت خطابية لان فكرة العودة الى القرية قد خامرت الشاعر . فبينما جاء المطلع وصفيا هامسا مع تصوير الواقع :

---

(١٢) ـ ص٢١٦ / ١ ٠
(١٣) ـ ٢٢٩ / ١
(١٤) ـ ٢٠١ / ١
(١٥) ـ ٢٢٢ / ١
(١٦) ـ ١٨٧ / ١
(١٧) ـ ٢٢٦ / ١ ٠

على عالم ، نصفه ميت
فتحت عيوني ، وأطبقتها
ذا بفكرة العودة تقلب الايقاع قلبا :
أنا عائد ، يارفاق الطريق
اليكم قبيل اختلاط الظلام
هي الارض ، محرابنا السرمدي
عليها سنبني صروح السلام

وهذا يدل على مدى تغلغل القناعة في نفس الشاعر بأن العودة مستحيلة ـ الا اذا كانت لقلب الاوضاع ، وتحريض المماليك على الثورة . وان كان الشاعر يدرك دراكا عميقا أيضا بأن الفلاح المستقر لايثور . وانما يثور الريفي الذي غادر القرية فافترسته المدينة . وهذا هو مغزى قصيدة مذكرات «رجل مجهول» . حيث يروي «الريفي الشاب» قسوة طفولته في القرية ، حيث يستجدي الفلاحون طعامهم من الاقطاعي . يهجر الشاب قريته الى المدينة ، فيأتيه (علم الكتاب) الذي يبث في نفسه (بأن أمثالي لهم حق الحياة / وحق تقرير المصير) ، فيقرر أن يقتل الاقطاعي ويهرب مرة أخرى الى بغداد[18] . ان قصيدة «العائدون»[19] تقرر بسخرية سوداء أن من يعود الى القرية عليه أن يشحذ سكينه ويملأ ذهنه (بمذابح التاريخ) ، علما بأن المدينة ليست مكاناً مريحاً في شعر البياتي .

نعود الى (عالم الموتى) لنرى القوى التي تتحكم به وتوجه مصيره ، بعد أن ألمع اليها الشاعر في صورة (العمدة) و (الطغاة) و (المستعمرين) ، الماعا لايجلو لنا ملامح واضحة . وانما نجد في الديوان ـ الى جانب الوصف المطول للبؤس ـ صورة عن المعتقدات التي تتحكم في المجتمع العربي ، تأتي بشكل أمثال ومواعظ وحوارات . ففي قصيدة أباريق مهشمة[20] ، نجد بين قولين ثوريين مجموعة أمثال

---

(١٨) ـ ١ / ٢٧٠
(١٩) ـ ١ / ٢٦٣
(٢٠) ـ ١ / ١٥٧

تقليدية تحسّن التخاذل :

لابد للخفاش
من ليل ، وان طلع الصباح
والشاة تنسى وجه راعيها العجوز
وعلى أبيه الابن ، والخبز المبلل بالدموع
طعم الرماد له ، وعين من زجاج
في رأس قزم ، تنكر الضوء الطليق .

فالمثل الاول عكس للمعتقد القائل : لابد من صبح وان طال الظلام . والشاة تتنكر للاحسان ، فما بالك بالانسان ، وبدلا من أن يثور الفلاح على المستغل الذي يجعله يبلل خبزه بدموعه ، ترى الفلاح يركن الى ما يعتقد من أن الظالم الغني لايهنأ بغناه . والقزم صاحب عين في رأسه هو الشيطان أو الاعور الدجال الذي يأتي قبل يوم القيامة ليملأ الارض ظلما وفسادا قبل مجيئ المسيح المنتظر ـ أو المهدي الذي يملؤها عدلا بعد أن ملئت جورا . ان هذه المعتقدات تبث العجز في النفوس الخاضعة لها ، وتلغي الدعوة : (شيد مدائنك الغداة / بالقرب من بركان فيزوف . .) . كذلك يستمر صراع النور والظلام تجاه « المحرقة »(٢١)

التافهون ، وبائعو النسور (الضمير) ، وأشباه الرجال هم القيّمون على عالم الموتى يتولون استمرار تخديره . لذلك نجد (الذئاب) في «الملجأ العشرون»(٢٢) تثبت اللاجئين في خيامهم ، وتثبط عزائمهم بأن تذكرهم بأن الرفاق في يافا ما زالوا يتأرجحون بلا رؤوس في الهواء / ولم يزل دمنا المراق / على حوائطها القديمة) . . مما يضطر صوتا شريفا لان يرد مستهينا (بالمشانق والحريق) ، مذكرا بأن (الطريق وعر طويل) . أما قصيدة سوق القرية(٢٣) فأنها مجموعة أمثال تثبط الأمل من غفران السماء : (الطريق الى الجحيم / من جنة الفردوس أقرب . . البحر لايقوى على

---

(٢١) ـ ص ١٦٠ / ١

(٢٢) ـ ١٦٣ / ١

(٢٣) ـ ١٩٠ .

غسل الخطايا) ومن رحمة الارض : (ما حك جلدك غير ظفرك . . لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم . . على أشكالها تقع الطيور) يورد هذه الاقوال (التافهون) الذين يبيعون نسورهم ـ ضمائرهم ـ لكنهم لايكتفون بسقوطهم بل يرجون له : بيع النسور / أجدى من القلل الدميمة والزهور) .

هاتان الايديولوجيتان تشتبكان في صراع دائم ، وكل قصيدة من التي ذكرنا تضم حوارا بينهما يمنحها حيوية ، ويفرض عليها شكلا فنيا يحدده غرض الشاعر . فقصيدة «أباريق مهشمة» دعوة الى الثورة ، لذلك يعلو فيها الصوت الثوري ويتكرر مرتين ويقع الصوت التقليدي بينهما . وبما أن الشاعر أراد أن تكون القصيدة ثورية فقد أفسح المجال للصوت الثوري وجعله يختم القصيدة بالنداء :

. . فليدفن الاموات موتاهم
وتكتسح السيول
هذي الاباريق القبيحة والطبول
ولتفتح الابواب للشمس الوضيئة والربيع

وكذلك القول في قصيدة **«محرقة»**. أما «الملجأ العشرون» ـ التي كتبت قبيل عام ١٩٥٤ ـ فالصوت الثوري يتكلم مرة واحدة باختصار ، فيما يسيطر تصوير المشهد الذليل على جو القصيدة ، وتتكلم (الذئاب) باسهاب . وكذلك جاء بناء **«سوق القرية»**. فالشكل عند البياتي دال على مغزى .

ومن الطريف أن (عالم الموتى) هذا يتلون بلون المتكلم . فهو في حالة ثورة ـ عارمة ـ اذا شوهد من الخارج ، أي اذا نظر اليه شخص غريب . ففي قصيدة «فيت نام» يكون المتحدث جنديا فرنسيا يروي ملامح الثورة بالتفصيل : (المارد الجبار في أعماق آسيا يستفيق . . وطلائع الثوار تعدم بالرصاص الخائنين . . والثائرون ، بحرابهم ، أبدا ، برشاشاتهم ، يتقدمون) . كذلك القرصان ، فهو يرى (في قلب فريقيا ، في الكنج المقدس ، والقنال / حيث الرجال تحت الشمس يقتحمون اعصار المنون) ـ والطريف أن القرصان والجندي الفرنسي كليهما يريان الثورة في

العالم الثالث ، ويتذكران بؤس مواطنيهما . ان هذه الملاحظة تضفي واقعية على هؤلاء الغرباء وتجعل وطنهم بالثورة أولى .

في حين أن أصحاب الوعي العاجز ـ ولنسمهم المترددين ـ يرون عالم الموتى قاتلا في تكراره ، فهو يحيا مع (الامس الكريه . . نفس الحياة . . نفس الحياة يعيد رصف طريقها سأم جديد) انه عالم بلا غد ، وليس في (حاضره الحزين) سوى(وحل وطين) . وفي حوارية عشاق في المنفى نجد عالما مفرغا من الحياة (لاشيء ينبض بالحياة . . .هنا ، هنا العدم الرهيب) . لذلك يسميه الشاعر منفى ، وينقل في قصيدة في المنفى صورة عن أرض جرداء (هذي القفار ، بلاقرار / الليل في أودائها الجرداء يفترش النهار) ، وحتى حين يتحدث عن الموجودات التي تملأ هذا القفر فانه لايجد سوى (الشوك والاموات والطلل المصدع والنجوم) .

قد نتوقف هنيهة لنتساءل : مامكان المرأة ـ ومكانتها ـ في عالم الاموات هذا ؟ لدينا قصيدتان لم نتعرض لهما بعد . الاولى : صخرة الاموات[٢٤] تعبير رمزي يدل على أن الناس سد في وجه الحب (بيني وبين سمائك الزرقاء أجيال من البؤساء) . هم صم ، بلون الخوف ، كالديدان ، لم يعرفوا تباريح الغرام (أما نساؤهم فجرذان تعيش على الهوام) . والثانية قصيدة الحريم[٢٥] كتبت ، وبنيت ، على شكل منظور تاريخي يقصد به عرض الحالات التاريخية التي مرت بها المرأة ، فحيث كانت المرأة حريما كانت جسدا في نظر فارسها ، وكان العالم يحكمه (عمائم خضر وصيادو ذباب ، وتنابلة يستنزفون دم المساكين) ، بعبارة أخرى (مازال هولاكو وهارون الرشيد) . وهذا المقطع الاول يحدده التقابل في ولادة الحريم ، في أوله يغني الفارس طوال الليل ، آلاف الحريم (يولدن ثم يمتن عند الفجر الا أنت) . وفي آخره تكون الحريم (يولدن ثم يمتن عند الفجر في احضان هارون الرشيد) .

المقطع الثاني يمثل مرحلة ثانية لم تتحرر فيها المرأة ولم تستعبد . يقول فارسها(لم

---

(٢٤)- ص١٦٦ /١

(٢٥)- ٢٦٦ /١ .

تعودي ، شهرزاد ، جسدابأسواق المدينة في المزاد) ، لكن السيطرة القديمة ظلت بقواها التقليدية الاستغلالية ، كل ما تغير هو أنه قامت ثورة الجيل الجديد على القديم .

الخاتمة ، يعود فيها الفارس مرة ثالثة يحدثها عن حياته (حياتي كحياة باقي الناس كانت ، كالفقاعة في الهواء) ويتمتم :

حتى حملتِ معي السلاح
سلاح ثورتنا على الشرق القديم
وهدمتِ أسوار الحريم

بهذا المنظور التاريخي ، يكون الفارس كناية عن ثلاثة رجال في ثلاث مراحل تاريخية ، الاقطاعية والبرجوازية والبروليتارية ، وتكون شهرزاد كناية عن ثلاث نساء في تلك المراحل ، ويكون البناء شديد الاتساق .

واذاً ففي أباريق مهشمة قوى ايجابية تتحسس طريقها وتصارع قوى الظلام في عالم الموتى . لكن هذا العالم تغلب عليه الاستكانة ، فهو بين الخضوع للاوغاد وطغاة الاقطاعيين والعمائم الخضر وأصحاب القول المزيف ـ وبين أن يحيا مع الماضي ويجتر نفسه بلا انتهاء . وقد بلور البياتي رموز هذا الواقع بشكل ساعده على العرض الشعري . فالنور والباب والنيران والموتى والنسور والتافهون والمنفى . . مع ظلالها من سيزيف وبروميثوس الى القرصان والفلاح المهاجر وجموع الثائرين في لاووس وافريقيا في مقابل الوعاظ التقليديين محددوي الثقافة وصيادي الذباب ، تدخل في صراع غير متكافئ ، لكنه خلاق لانه يحرك مياه تلك البحيرة الآسنة في المجتمع التقليدي .

هذا الصراع يشمل كل جوانب الحياة ، وكل آفاق الارض ، بدءا من اصطدام وعي المثقف بأمثال الواعظ وبائعة الاساور ، مرورا بالفلاح ضد العمدة المستغل أو الاقطاعي ، ثم القروي الشاب المهاجر الى المدينة ، وصولا الى الثائر المقاتل في لاووس وافريقيا وفيتنام . كلهم يبحث عن نبع جديد كلهم يضرم النيران والفرح

العميق لكي يفتح الابواب وتكتسح السيول هذي الاباريق القبيحة ، والطبول .

وسيلة الشاعر الى ذلك الرمز أولا ، ثم الحوار الصامت الذي تتلاقى فيه الافكار وجها لوجه دون تفاعل : تعرض الايديولوجيا القديمة بواسطة مثل أو حكمة ، والايديولوجيا الجديدة بشعار أو هتاف . ويشكل التداعي مع المونولوج الداخلي الركيزه الفنية الثالثة في تقنيات الديوان . وتكون ركيزته الرابعة واقعية التصوير وفوتوغرافيته واهتمامه بالتوافه ـ أو مايسميه اليوت عند بودلير قدرته على رفع تلك الصور (من حياة المدينة العادية والقذرة) الى المرتبة الاولى من الصدق ، جاعلا اياها تمثل أكثر مما هي في الحقيقة ، وهو مايسميه د . عباس الصورة العريضة التي تستوعب فوضى التداعي وأثر التكرار وتتكون جزئياتها من المنظورات المكانية أولا ثم من المسموعات . النوع الثاني من الصور هو الصور الطويلة ، حسب تسمية د . عباس : وهي التي يظهر فيها فرد أو شبح ، ويستخدمها البياتي لرسم الشخصيات وخاصة القلقة منها التي تؤمن بماضيها أكثر من حاضرها ، والتي في نفسياتها مجال واسع للحلم والتشبث بالماضي . فأبطالها هم «الأفّاق» و «القرصان» و «مسافر بلا حقائب» و »الملجأ العشرون»[٢٦]

فاذا كانت الصورة الطويلة تقوم بوظيفة رسم الشخصية وتقديم هواجسها فان الصورة العريضة تستخدم لتقديم المكان والبيئة والمجتمع . وبذلك تكون قصيدة الملجأ العشرون[٢٧] تقوم على صورة عريضة ، لانها تقدم بيئة الملجأ العشرين ، وذكريات اجتياح الغزاة ليافا ، وحيرة بعضهم ، وخوف بعضٍ آخرين ، واقدام قسم ثالث على الايمان بالكفاح والامل . فنحن هنا في جو جماعي نفسي ـ مكاني : في الملجأ وفي يافا وفي الحقول ، ثم في الاصوات المتحاورة : من أين نبدأ ؟ من هاهنا بدأوا ونبدأ[٢٨] ثم تستدير القصيدة لتعود من حيث انطلقت : من العنوان البريدي

---

(٢٦) ـ د . احسان عباس ، من الذي سرق النار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ١٠٢ .

(٢٧) ـ هنا أجدني اختلف مع د . عباس بعض الشئ فيما ذهب اليه .

(٢٨) ـ ١٦٣ /١

ورسالة التطمين . فالجماعة مستقرة في مكانها ، وهذا هو أساس الصورة العريضة ـ اذ يجوز نقل التصوير العريض من المكان الى قطاع واسع من النفوس ، دون أن يحرف هذا التصوير الصورة ويجعلها تستطيل . فالحوارات الصامتة تجيء على صورة لطشات سريعة متراصفة تقع في زمان واحد ، شأنها شأن الصور في «سوق القرية»[٢٩] أو «ماوماو»[٣٠] فكلها تقوم على تجاور الصور المكانية أو الحالات النفسية المترسبة . ففي سوق القرية ليس المهم في الصورة المكان ومناظره فقط : (الشمس والحمر الهزيلة والذباب / وحذاء جندي قديم . .) . بل الاهم تلك السلسلة من الحكم المصائبية التي لايزعزعها من نفوس الفلاحين أي بصيص من الوعي . فهي تتراكم في النفوس تراكم الشمس والحمر الهزيلة والذباب والحذاء والبنادق ، هذه الاشياء يقابلها **الآمال** الفارغة ، الحاصدون المتعبون ، العائدون من المدينة ، الحالمون الطيبون . وفي قصيدة «ماوماو» تتراكم الافاعي والظلال والشمس والصبار والكادحون والموت والانسان والمستنقعات مقابل زنجي جريح ،

البوليس يفتك بالمئات ، ومنازل البيض البرابرة اللئام ، والنار تفتك بالقرى ، وخناجر المتربصين الكادحين السود تلمع في الظلام ـ ولعل هذا اللمعان هو بارقة النور الوحيدة في القصيدة التي تنتهي برؤيا تؤلف بين الاضداد : (والموت والانسان يصنع فجره في ليل افريقيا الحزين) . وهنا نلاحظ أن تقصير القصيدة هذه عن تلك مصدره غياب الحالات النفسية المشخصة التي رسمها الشاعر في سوق القرية رسم من يعرف ماتخفي الانفس القروية ومقدار محدوديه تطلعاتها وجمود معتقداتها . و القرية الملعونة مثل صالح على التراكم والرصف المادي والمعنوي : النير والمحراث والثور الجريح ، ثم كمين ينتظر الثعالب واللصوص الجائعين ، ومن جهة ثانية ثمة (بشر ينام مع الدواب السائبات على سواء . . كتل مشوهة تدور / حول الزرائب والقبور النائمات على القبور . . . وتعود تنبش في المزابل والقبور) ومن

---

(٢٩) ـ ١/ ١٩٠

(٣٠) ـ ١/ ٢٥٥ .

جهة أخرى هناك (العمدة المرهوب يمسح بالسياط دم الظهور) . وبين تراكم الذل وتراكم القهر تتجمد حركة التاريخ ولانعود نعبأ بحركة بطل القصيدة يطل في منتصفها ليقول (ولم العويل / غدا الرحيل / عن هذه الارض الخبيثة) . فقد ظلت الصورة عريضة على الرغم من حركة البطل وتطلعاته ، لان التراكم اجتاح التطلعات فجمدت القصيدة مع القرية . مما يوضح بشكل رئيس طبيعة الرؤيا التي تتراءى القرية من خلالها للبياتي . والصورة العريضة هي وسيلة البياتي الى تجسيد رؤيا البيئة في شعره ، ونقل سكونيتها على الرغم من الظلم والجوع والقذارة .

بالمقابل ، نجد البياتي يستخدم الصورة الطويلة لا من أجل رسم الشخصية أو تقديم الجوّاب والافّاق والقرصان فقط ، وانما من أجل تصوير توق الانسان الى الانعتاق من هذا الواقع الهامد الراكد ، والانطلاق الى آفاق جديدة مجهولة . فالصورتان تشتبكان في جدلية يمليها صراع الاضداد . دون القدرة على طرح حل حاسم .

في هذا المجال نجد قصيدة مكانية يحيلها التوق الى الانعتاق من الصورة العريضة التي بدأت بها الصورة الطويلة التي تنتهي اليها . فقصيدة في المنفى[٣١] ذاتية تماما ، يمكن عطفها على بقية القصائد الذاتية في الديوان الحالي وفي ديوان «ملائكة وشياطين» ، حيث ينتهي الحب الى زواج الحبيبة من غير الشاعر . ونجد اشارة الى ذلك في عدة قصائد ، بينها مثلا ، القنديل الاخضر[٣٢] حيث يشبه بيتها بقبر ينبعث منه الضياء . قصيدة «في المنفى» تصور الشاعر يتذكر ويغالب نفسه ، يقارن بين الماضي والحاضر (بالامس كان لنا على القدر انتصار . . . / واليوم نخجل أن يرانا الليل في ظل الجدار) . الحركة الثانية تعطي اليأس (عبثا ، نحاول ـ أيها الموق الفرار) وتحيل سيزيف الى صورة المنفي الشريد الذي يعرف أن الماضي لن يعود . الى هنا والقصيدة سكونية . في السطر الاخير تستطيل القصيدة ، لان الشاعر يقذف

---

(٣١) ـ ٢٥٦ /١

(٣٢) ـ ٢٥٢ /١ وانظر ايضا ، قصيدة «المخطوية» في ديوان ملائكة وشياطين ١٣٧ /١ .

بنفسه في وحشة الضياع (ولتبق ـ رغم أشعة الحب المذيبة ـ من جليد / في وحشة المنفى البعيد / في وحشة المنفى البعيد) . ان تكرار الصورة الاخيرة يحمل القصيدة معنى لم يكن فيها ، يمنحها حركة الابتعاد في صيرورة لانهائية . وشبيهة بذلك صورة قصيدة «فيت مين»[٣٣] حيث الجندي الفرنسي متمركز في خندقه لايتحرك ، لكن كل شئ في القصيدة متحرك : فأفكار الجندي تقفز الى باريس وزوجه وابنته والثورة الفرنسية بشعاراتها وأبطالها وضحاياها . بالمقابل (والثائرون / بحرابهم أبدا ، برشاشاتهم يتقدمون) . وهذا التقدم هو جوهر الصورة الطويلة . وما قيل في هذه القصيدة ينطبق عينا على القرصان[٣٤] . فعلى الرغم من أن القرصان يبقى منبوذا في الحان الصغير اثر غدر رفاقه المتآمرين ، فأن كل شئ في القصيدة يتحرك : ذكرياته ورفاقه و (الرجال السمر تحت الشمس يقتحمون اعصار المنون / في قلب افريقيا ، في الكنج المقدس ، والقنال) .

علاوة على هذا التقدم النظامي و التاريخي الذي تنقله الصورة الطويلة ، فان البياتي يستعملها لتصوير الضياع والعبث والعدمية . ونموذج ذلك مسافر بلاحقائب[٣٥] و عشاق في المنفى[٣٦] وقد تحدثنا عنهما من قبل ، وأشار د . عباس الى أن شخصية «الجوّاب» أقرب الى نفس البياتي من أي نموذج آخر ، وهو في هذا كالشاعر أودن الذي كان يحب ايضاً شخصية الجوّاب، لانه أغرم ـ كما يقول أحد نقاده ـ بالانسان المتوحد الذي يخرج في رحلة ضرورية غير واضحة المعالم ، الى عالم يشعر نحوه غالبا بالعداء . ويعلق د . عباس بأن هذه الشخوص تعطف على نفسها أكثر مما يعطف عليها الناس . ويطاردها الخوف ، ويعرقل استقرارها السأم ، وتطويها الفيافي والبحار وهي باحثة عن اللاشئ[٣٧] . وأعتقد أن البياتي أقرب الى

---

(٣٣) ـ ١/١٧٦

(٣٤) ـ ١/١٩٦ .

(٣٥) ـ ١/١٦٨

(٣٦) ـ ١/٢١٠

(٣٧) ـ من الذي سرق النار ، ص ١٠٣ .

الصواب حين تحدث فيما بعد عن المعاني الثلاثة للنفي والغربة ثم معاناته لها : فقد أحسست منذ البداية بغربة الانسان في العالم ، ثم اكتشفت غربة الفقر ومنفاه ، ثم كان علي أن أمر بتجربة الابتعاد نفسها لسنوات طوال ومعاناة أبعادها الثلاثة معا[٣٨] .

وأنا أرجّح قول البياتي لا لانه تعليل يأتي من الشاعر نفسه ، فأقوال الشاعر ليست حجة نقدية ، بل لان اوضاع المثقف العربي المنحدر من البرجوازية الصغيرة لاتمنحه ترف التفرغ للتأمل في المطلق أو معاناة عبث الحياة ، خاصة اذا كان مزودا بوعي تاريخي ، وموهبة أدبية وأوضاع كأوضاع العراق في مطلع الخمسينات ، اضافة الى التطلعات الفردية والقومية . لهذا نرى البياتي يستخدم الصورة الطويلة للتعبير عن مواجده الخاصة . وقصيدة «انتظار»[٣٩] التي ربما كانت أكثر قصائد الديوان غنائية : هي صورة ممتدة مابين المنفى والوطن ، وما بين المنفيّ وطفولته ، عبر قفزات خيال مجنح ، وشحنات قلب أضناه البعد فغدت مناجاته صلاة : (صلي لاجلي عبر أسوار / وطني الحزين الجائع العاري / وعلى رصيف المرفأ انتظري / ياكوكبي الساري / وحديث سماري / قلبي ، مياه البحر تحمله / تفاحة حمرا . . كتذكار . . . / وشجيرة الليمون يسرقها / مهما تعالت صبية الجار / وكقبرات الصبح هائمةً / والموت والثار / ستظل أفكاري تعلو وتعلو عبر اسوار/ وطني الحزين **الجائع العاري / وأنا وأطماري /**, في غربة الدار / وحدي بلا حب وتذكار) . فهاهنا الشوق الى الوطن والحبيبة ثم قضية الوطن الحزين الجائع ، وذكريات الطفولة ، والاصرار على النضال بالرغم من الغربة والوحدة ، عناصر تنضفر وتنصهر في غنائية يحملها البحر الكامل والقافية الموحدة **الغزيرة** ، والصور الاليفة من الوطن والمنفى . ان هذه القصيدة تحمل رؤيا البياتي المقبلة عن حياة الشاعر ونضاله ومعاناته . مثلما تحمل من الوجهة الفنية مقدرته على صهر عناصر متعددة المصادر في تركيب حسن السبك . وهي من هذه النواحي تشابه

---

(٣٨) - ٢/٢٢ (**تجربتي الشعرية**) .

(٣٩) - ١/٢٠١ .

قصيدة أباريق مهشمة[٤٠] التي تغيب منها الغنائية ليحل محلها الحوار الصامت وتنتهي بدعاء ورؤيا : فليدفن الاموات موتاهم وتكتسح السيول / هذي الاباريق القبيحة والطبول / ولتفتح الابواب للشمس الوضيئة والربيع) .

لقد كان ظهور ديوان أباريق مهشمة في عام **١٩٥٤** فتحا جديدا في الشعر العربي ، ودفقة حيوية كبرى في عروق حركة الشعر الحديث . أما على صعيد الشاعر وتطوره ، فانه لم يعاود انجازات شعرية على هذا المستوى الابعد عشر سنوات في سفر الفقر والثورة . ذلك أن الشاعر في هذا الديوان وضع المتمرد والثوري والعبثي في صف واحد من حيث **التبرم** بالواقع ، على تفاوت في عزيمة كل واحد منهم ووسائله في تغييره . هذا الاقتناع هو الذي أوحى الى الشاعر أو قاده الى القصيدة ـ اللوحة ، القصيدة التصويرية التي تكتفي بأن تقدم ذاتها دونما رسالة ظاهرة . فقصائد : أباريق مهشمة ، ومسافر بلا حقائب ، وانتظار ، وحتى «فيت مين» أو ماوماو ، هي لوحات لاتنقل رسائل بل تقنع بايحاء غير مباشر ، عبر تقنيات متعددة معقدة واعية وغنية ، كما كانت الابعاد أيضاً متعددة : البعد الفردي العاطفي ، البعد الميتافيزيقي ، البعد الاجتماعي ، البعد الثوري ـ كلها حاضرة في الديوان ، وكلها تتجسد في أصوات متحاورة تتصارع ، وكان الجمال الفني مستمدا من النسب التي تعطي لهذه الاصوات ، فتوحي بالواقع وتصور التطلع ـ كما في «أباريق مهشمة» ـ أو أنها بالعكس من ذلك ، تصور الواقع وتوحي بالتطلع ـ كما في سوق القرية و «الملجأ» العشرون .

في المرحلة التالية ، صار التزام البياتي مباشرا ، فتغيرت الرؤيا ومعها مفهوم الشاعر عن مهمة الشعر . وقد كان البياتي أمينا في وصف الفرق بين المرحلتين ، حين قال :

وعندما غمر النور الواقع الانساني أمام عيني مع بداية الخمسينات كانت الصورة التي ارتسمت امامي صورة واقع محطم يخيم عليه اليأس . وهكذا كانت أشعاري

---

(٤٠) ـ ١/١٥٨ .

الاولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الاشياء . لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم ، ولكنني اكتفيت بتصويره . وعندما تجاوزت مرحلة التصوير ، لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مبرر اجتماعي للتمرد ، بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية ، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه ـ دون الثورة ـ هو بداية الالتزام .

كان البحث عن الشكل الشعري الذي لم أجده في شعرنا القديم ، وكان التمرد الميتافيزيقي على الواقع جملة، دون وضع بديل له ، والاشواق التي لاحصر لها ، والتطلع الى عالم تسقط فيه كل الاسوار بعيدا عن الشعارات التي استهلكت ، كان هذا البحث هو ما أدى الى اكتشاف الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير والى اكتشاف بؤسها المفزع . وهنا كان لابد من ضمور الباعث الميتافيزيقي في نفسي ونمو الدافع الاجتماعي والسياسي وكان هذا النمو انعكاسا وتفاعلا مع ماحدث في المجتمع العربي ذاته من تحول الى الثورة الايجابية نفسها . كنت أشعر في ذلك الوقت بأنني أكتب مدافعا عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة لالنفسي . كنت أفهم الالتزام : على أن الفنان مطالب من أعماق اعماقه أن يحترق مع الاخرين عندما يراهم يحترقون اما الوقوف على الضفة الاخرى والاستغراق في الصلاة الكهنوتية ، فليس هذا من صفات الفنان الحقيقي في أي عصر من العصور[٤١] .

ضمور الباعث الميتافيزيقي يعني غياب الاوضاع المجانية وشخصياتها ، غياب المسافر الذي لامكان له ولاتاريخ ، غياب « عشاق في المنفى» يحسون بالوحدة والعقم ، غياب المحاولات المخفقة في الخلاص الفردي كما تظهر في القرية الملعونة و « سارق النار» ، وأخيرا غياب اللوحة التي تعتمد في تشكيلها الفني على التراكم ، بحيث أن كثرة الامثال والاقاويل المتخاذلة مثلا توحي بغلبة الجمود والتقليد على عوامل التغيير والانبعاث ، دون أي ذكر أو اشارة أو تحليل . فالقصيدة موجودة ، وفي طريقة وجودها معناها .

---

(٤١) ـ تجربتي الشعرية ١٩ ـ ٢/٢٠ .

ان أهم ما في الديـوان ، والجديـد فيه عـلى الشعر العـربي الحديث ، تقـديم القصيدة ـ اللوحة ، والقصيدة ـ الوضع ، والقصيدة ـ النموذج ، لعرض الاوضاع الاجتماعية الراكدة التي ينبثق من خـلالها وعي الفـرد المتمرد كـالبرق من خـلال السحاب أو كالينبوع من صمّ الصخور ، ومع ذلك يفلح هذا الصوت الغريب عن جو المجتمع في فرض نفسه على القصيدة بل ويجرها أحيانا الى رحاب المطلق . كما أن الشاعر أفلح في تقديم نماذج فكرية ـ انسانية عن العبث والسأم . كل هذا سيختفي في المرحلة القادمة لتحل مفهومات الالتزام والثورة محل البواعث الميتافيزيقية في تفسير الحياة وتكوين القصيدة .

ب ـ المرحلة الثانية

الثوري المنتمي ١٩٥٤ ـ ١٩٦٠ والتأرجح بين الرؤية والرؤيا في المرحلتين

تنبئنا مقدمة الجزء الاول من ديوان البياتي بأن الشاعر اعتقل عام ١٩٥٤ وفصل من وظيفته ، ثم غادر العراق الى سوريا فبيروت فالقاهرة حيث بقي من أواخر عام ١٩٥٦ حتى قيام ثورة العراق في ١٤ تموز ١٩٥٨ وفي ١٩٥٩ عين في موسكو مستشارا ثقافيا في سفارة الجمهورية العراقية حتى عام ١٩٦١ . حين ترك العمل في السفارة لكنه ظل في موسكو الى عام ١٩٦٤ حين أنتقل منها الى القاهرة .

لقد اندمج الشاعر ضمن قوى لعله أصبح يعتقد أنها تعمل على تغيير المجتمع ، فوجد نفسه مدفوعا الى ملاحقة الاحداث والتعبير السريع عن تقلبات الواقع ، مما طبع نتاجه الغزير بطابع الشكل البسيط والتعبير المباشر . غير أن هذا الوضع الجديد لم يمنعه من التأني في بعض شعره وتطوير بعض الاخر سواء على صورة نماذج أو رموز أو أبنية شعرية . لذلك يمكن تصنيف نتاج هذه المرحلة من حيث الشكل الى قصائد ونماذج ومطوّلات ، ثم تقسم هذه الاصناف بعد ذلك بحسب موضوعها . فمن السهل مثلا أن نرى كيف تنقسم القصائد الى شعر سياسي وشعر ذاتي يصف معاناة الشاعر في منافيه المتعددة . وهذه الطواعية هي التي أجازت لنا أن نستل من الدواوين التي أصدرها الشاعر بعد هذه المرحلة ، ما يلحق بهذا التقسيم من قصائد ، لكي نتمكن من استقصاء تأثير هذه المرحلة على الشاعر من جهة ، ونتابع تطوره الفني من خلالها أولا ثم بعد أن تجاوزها ، من جهة ثانية ، لكي نتمكن من التمييز بوضوح بين المراحل ، ونستخلص الرؤيا بأوضح خطوطها .

١ ـ شعر الكفاح السياسي في قصائد المرحلة الثانية :

ثمة قصائد سياسية تتابع حركة التاريخ على أرض الواقع . كالقصائد التي تحدث بها البياتي عن صمود سوريا ضد حلف بغداد(عيناي في عينيك ، ياوطن العقيدة والكفاح / والنار في قلبي ، وفي يدي السلاح[٤٢] وتحدث عنها مرة أخرى اثر مساندتها لمصر خلال العدوان الثلاثي (آه ، لو تنفجر الاحرف بركان قصائـد) وشعر بـأنه

(٤٢) ـ ١/٣٣٣

(كانت الاحرف في نفسي تناضل)[٤٣] كذلك مجّد مقاومة بورسعيد ، ورآها(شامخة كالنار / كالاعصار في أوجه اللصوص ، لصوص أوربا من التجار)[٤٤] . كما أنشد أغنية انتصار الى مراكش وتونس والجزائر فقد غنى (للعيون المغربية / في الخيام العربية) . . وقال ان ايلوار صديقه لكن اعداءه (الفاشست عادوا من جديد / يصنعون الليل والمأساة في الفجر الوليد)[٤٥] . فهذه قصائد ترتكز عى فكرة بسيطة ، وايقاع جامد أشبه بايقاع السجع . ولاتخرج عن هذا الحيز قصائده عن جميلة بوحيرد[٤٦] او ماوتسي تونغ[٤٧] . وان كانت القصيدة الاخيرة تنفتح على بانوراما مستقبلية رائعة (لم يبق الاساعتان / ويطلع الفجر العظيم / من المصانع والحقول / ومن دموع الامهات) . أما قصيدته عن جميلة فتنطوي على سخرية قاتلة بالضجة الشعرية المفتعلة التي ثارت في العالم العربي اثر اعتقال جميلة ، فلم يبق شاعر لم يكتب في المناسبة . وقد رأى البياتي في هذه الضجة عملية تعذيب تضاهي تعذيب الفرنسيين للمناضلة البطلة ، فعنون قصيدته المسيح الذي أعيد صلبه ـ الى جميلة بوحيرد» وخاطبها في المطلع (كل ماقالوه كذب وهراء / اللصوص ، الشعراء / الحواة الاغبياء / انني أحسست بالعار لدى كل قصيدة / نظموها فيك ياأختي الشهيدة) ويقول في القصيدة انه ثائر وليس شاعرا يتغنى بعذاب البشرية : (ان طعم الدم في صوتي وفي أبيات أشعاري الشقية / مثل سد يقف الليلة مابيني وبين البربرية) . وهذا الموقف المزدوج يمنح القصيدة نكهة خاصة . واذا كانت قصيدته في جميلة تعود الى عام ١٩٥٩ ، فان له قصيدة هي درة نتاجه من هذا الصنف في هذه المرحلة ، وتعود الى عام ١٩٥٦ ـ ١٩٥٧ . عنوانها الموت في الظهيرة وهي عن العربي بن مهيدي الزعيم الوطني الجزائري الذي قتله البرابرة الفرنسيون في زنزانته في السجن[٤٨] . المرثية تطفح بمعانٍ عربية واسلامية لاتتكرر في شعره في تلك

(٤٣) ـ ١/٣٨٠
(٤٤) ـ ١/٣٨٥
(٤٥) ـ ١/٣٤٣
(٤٦) ـ ١/٥٢٦
(٤٧) ـ ١/٤٤٨ .
(٤٨) ـ ١/٣٥٩ .

المرحلة . فالشعور الديني ، كاطار حضاري ، ينتشر بالاندفاع الثوري ، وعذابات الشهادة ، برؤيا انبعاث الجزائر التي لاتنتهي بانتهاء القصيدة وانما تنتقل الى نفس القارىء او تنقله الى الصيرورة التاريخية . فالشهيد (كان يعلم : / أنه لابد هالك / وستبقى بعده الشمس هنالك / في ليالي بعثها . شمس الجزائر / تلد الثائر في أعقاب ثائر) . فالتضحية لم تذهب سدى ، مادامت الثورة مستمرة . أمّا الذي يذهب سدى فهو بربرية الغزاة الذين هاجموا حضارة تستعصي على التدمير :

قمر أسود في نافذة السجن ، وليل
وحمامات وقرآن وطفل
أخضر العينين يتلو
سورة النصر ، وفل
من حقول النور ، من أفق جديد
قطفته يد قديس شهيد
يد قديس وثائر
ولدته في ليالي بعثها شمس الجزائر

الايقاع الهادئ المستمر ، وتوالي حالات العطف ، يعطيان شعورا مدوخا تنبلج من خلاله التقابلات بين القمر الاسود[٤٩] وحقول النور ، بين الليل والافق الجديد . والايقاع ينبثق من هذا الاطار مع الطفل الاخضر العينين والحمامات الوديعة وتلاوة سورة النصر ، لينطوي كل ذلك متمخضا عن ولادة قديس وثائر . في المقطع الثاني نشهد الطفل قد استحال ظلا على الجدار أما القمر الاسود فيعمل في الليل على مسح آثار الجريمة . والمقطع الثالث يذكر أن الرجل كان في السجن يحلم ويتألم لكنه صامت تجاه مصيره لانه يعلم أن ثواراً آخرين سيحلون محله ، فلا أسف ولا جزع في نفسه تجاه موته . هذا العبور من خلال الموت يحيل الفرد الى نموذج بدئي يتغلغل في ضمير الامة ـ لكن هذه الفكرة التي تبشر بها القصيدة لاتطل مرة أخرى الا في المرحلة القادمة ، وبذلك تكون القصيدة ارهاصا مبكرا جدا لمرحلة تالية .

---

(٤٩) ـ تعبير يرمز في شعره الى الخيانة : (وقمر الخيانة الاسود في المحاق) ٠١/٦٤٨

ثمة نموذج آخر حاول أن يقدمه الشاعر . ولكن بحذر ، هو الرئيس جمال عبد الناصر . فقد أهداه الشاعر ديوانيه : المجد للاطفال والزيتون ، في القاهرة ١٩٥٦ ، وسفر الفقر والثورة ، في بيروت ١٩٦٥ . في الاهداء الاول يذكر الشاعر أن أبناء أخيه القتيل في العراق يلهجون باسم جمال عبد الناصر (ياواهب الربيع للقفار / ومنزل الامطار في قريتنا الخضراء / . . . وواهب العروبة الضياء)[٥٠] القصيدة الثانية تحاور جيل الهزيمة . بأن الثورة (ستمحو عاركم وتزحزح الصخرة / وتنزع عنكم القشرة / وتفتح في قفار حياتكم زهرة / وتنبت ، أيها الجوف الصغار ، برأسكم فكره) ، فالحديث عن الثورة وليس عن الرئيس عبد الناصر . والمخاطب هو « جيل الهزيمة » ، أي هزيمة الحركة الوحدوية التي تجلت مرتين . الاولى في دولة الوحدة بين مصر وسوريا ١٩٥٨ ـ ١٩٦١ والثانية في محاولات الوحدة ومباحثاتها الفاشلة بعد ١٩٦٣[٥١] .

بعد الحديث في القصيدة عن الثورة ، يقدم الشاعر رؤياه بأسلوبين ، أحدهما على شكل موال مصري (ستصبح هذه الحسرة / جسورا وقناديل / زهورا ومناديل . .) والاخر يستأنف صوته الاول : (ستهوي تحت أقدامك ، ياجيلي ، التماثيل / وتسقط عن رؤوس السادة التيجان . . وتجرفها رياح الكادحين لهوة النسيان) . ثم يدمج ايمانه بالثورة وعبد الناصر والمستقبل بضربات سريعة لماحة تمنح القصيدة تماسكا ووحدة في الرؤيا ، مع رشاقة في قافية تسيل كايقاع المطر ، لاينتبه القارئ مع وقعها الى سرعة تغيرها كل سطرين أو ثلاثة . فبعد المقطع الاول مباشرة ينتقل على الشكل التالي (فهذا البرق لايكذب / وهذا النهر لاينضب / وهذا الثائر الانسان عبر سنابل القمح / يهز سلاسل الريح / مع المطر / مع التاريخ والقدر / ويفتح للربيع

---

(٥٠) ـ ١/٢٧٩

(٥١) ـ اذا أخذنا في الاعتبار أن معظم اليسار العربي آنذاك ، بحكامه ومثقفيه ، قد خاصم الرئيس عبد الناصر ، وفضّل الاشتراكيات القطرية ، فان بقاء الياتي في القاهرة ـ دون أي اضطرار ـ واهداءه «والسفر» «الى الرئيس عبد الناصر يكشف عن السبب الحقيقي الذي جعله يترك الشيوعية ، لان أحزابها كانت تؤيد الاشتراكيين القطريين ضد محاولات الوحدويين في اعادة مصر الناصرية الى المشرق العربي بأي طريقة ومهما كان الثمن .

الباب) . من هذا الدمج بين تلك العناصر . وحسن التخلص ، يخرج الشاعر الى خاتمة القصيدة ، مخاطبا شعراء الثورة بأن يتوجهوا الى قائدها (فهذا المارد الثائر انسان / يزحزح صخرة التاريخ . يوقد شمعة في الليل للانسان)[٥٢] .

وفي هذه المرحلة من كفاحه السياسي ، تغنى البياتي بالملايين البسطاء ، وتحدث عنهم ولهم ، فقد ناجى المغنية فيروز (افتحي للشمس بوابة سجني [ليرى العالم جرحي / صامتا ، كالليل ، في صحراء ، ملح] ليرى العالم شعبي / صامدا في وجه أعداء الحياة / رائعا كالاغنيات)[٥٣] ، وتمضي القصيدة لتذكر أن شعبه عزاؤه في كفاحه ورفيقه في سلاحه . . الخ . . ثم تتوضح الصورة في قصيدة أحزان البنفسج[٥٤] التي تفتتح ديوان أشعار في المنفى ، فتذكر أن الملايين التي تضيع كل شئ هي (الملايين التي تبكي ، تغني ، تتألم / تحت شمس الليل باللقمة تحلم) .

وبدافع من هذه الفكرة ـ الحديث عن الملايين ولها ـ نظم الشاعر عددا من الحكايات البسيطة التي تشبه أن تكون للاطفال . فثمة الامير السعيد[٥٥] الذي يتمتع بحب الاميرة الحسناء ، فيما يعاني عامل حديقته الحرمان لانه لايجرؤ على البوح بحبه لوصيفتها . وبناء القصيدة طريف ، فهو يضع حكاية ضمن حكاية ، على نهج ألف ليلة وليلة التي يبدأ بلازمتها قصيدته ، ويعلق على اللازمة مشاعره (. . وأدرك الصباح شهرزاد / فسكتت وعاد / الي نفس الحزن والشعور بالضياع) . وهذا الامير ـ أو غيره ؟ ـ يظهر على صورة حاكم شرير في مدينة الشاعر التي استباحها الغجر ، فلم يعد يجرؤ القمر على البوح بحبه لصبية عمياء فقيرة[٥٦] المفروض ان

---

(٥٢) ـ انطلاقا مما نستشفه من هذه القصيدة لا عجب أن قام الشاعر في القاهرة ضيفا على الرئيس جمال عبد الناصر وليس لاجئا سياسيا ، الى ان قضى الرئيس فغادر الشاعر القاهرة . ومن حديث للكاتب مع البياتي ، حين زار دمشق عام ١٩٦٩ ، قال البياتي ، مانصه «أنا لست لاجئا سياسيا في القاهرة ، بل انا ضيف على الرئيس عبد الناصر ، وانقاضى راتبي من الرئاسة» .

(٥٣) ـ ١/٣٤٩ .

(٥٤) ـ ١/٥٣٧ .

(٥٥) ـ ١/٣٤٩ .

(٥٦) ـ ١/٢٩٧ .

القصيدة رمزية ، لكن الرموز تعوم على السطح الى درجة أنه لايمكن التعامل معها كرموز . فبعد كل شئ لابد من عقبة أو عقدة تتريث عندها الاشياء والحوادث والاشخاص لتنقلب الى رموز ، وكلما كانت العقدة أصعب اقتضى الانقلاب جهدا أكبر وصار الرمز أعظم وأكثر صلابة ومحسوسية [ومن هذه المحسوسية] تتخلق جوانب الرمز التي تقبل عدة تأويلات . وبما أن العقدة مفقودة في القصائد ، فالتحول هين بسيط : الامير يغش في لعب الورق ، فيرهن الشاعر سيفه وقيثاره ، يسقط الامير من حيث فاز ، ويقف رفاق الشاعر في انتظار الحقيقة : (كان رفاقي يشعلون النار / ينتظرون الثلج أن يذوب ، أن تنهار / دعائم الكذب ، وكنت أشحذ القيثار)[٥٧] أما الاميرة التي كانت تحب مغنيها[٥٨] فتعترف ببساطة بطلات الافلام الشعبية : (لاني لم أكن ذات يوم بخيلهْ / لاني أحبك حب الذليلهْ . . . / كسرت فؤادي ويتمتني في الطفولهْ) . أميرة أخرى دخلت حديقة الليمون ، فاستيقظ البلبل والتقت العيون . . . لكنما الطاعون انتشر ، وامتلأت سجون المدينة بالناس فاحترقت حديقة الليمون[٥٩] .

ان حذف الصراع من المشهد ناتج عن تبسيط الشخصية وردها الى أقنوم واحد من الخير أو الشر ، مما يقتل الروح الدرامية ، ويُبقي مغزى القصيدة باهتا حسب تفاهة الحادثة وبساطة التصوير المباشر . وبذلك ينعدم الشعر والبناء الفني . فتلك الاميرة المعذبة ، تشابه الصبية الفقيرة التي تزينت بعقد ماسي مزيف ، فسخر حبيبها منها ، ومن عقدها دون أن يدري : فالعقد من دولاب سيدتي / سرقته أمي ، أيها القاسي[٦٠] . .

مع هذه الحكايات المجازية البسيطة ، والتي تقصد عن عمد أن تكون شعبية قريبة المآخذ ، ثمة سلسلة قصائد تستخدم ألفاظ الربيع والاطفال والقمر وكأنما هي

---

(٥٧) - ١/٥٩٢

(٥٨) - ١/٥٣٩

(٥٩) - ١/٤٠١

(٦٠) - ١/٣٣١ .

مجازات بسيطة عن معان تشف مباشرة عن معنى انساني ففي الربيع والاطفال[٦١] تظهر أعين الاطفال كأعين الموتى ، ويعود الربيع بلا فراشات ولا أوراد ، وتجيء الاعياد بلا أراجيح الى بغداد . ختام القصيدة :(يابذرة في ظلمة الجليد والرماد / تدوسها الارجل في بلادنا ، تدوسها الذئاب / تمخضي / فراشة ووردة وغاب) هذا الختام بالدعاء ، هو أيضا ارهاص مبكر بتقنية سوف تتطور في شعره المقبل ، لتتخذ من الكلمات عزائم ورقى توجه طريق المستقبل الى حيث يتشوق الشاعر . غير أن الاتجاه الى التبسيط يجهض قصيدة كانت تلائم مزاج البياتي لو عرضت له اللقطة في المرحلة السابقة . هذه اللقطة هي : (طفل مصلوب وحمامه / تنقر أقدامه / لوحة فنان زيتيه/ في مقهى ، منسيه). فهذه اللقطة ، كانت تلائم مفهوم القصيدة ـ اللوحة التي تعتمد على الصورة العريضة . اذ كان في وسع الشاعر أن يرصف الى جانبها لوحات من البؤس يجود بها خياله الخصب ، لولا أن التزامه المغلق أعجله عن التصوير ، ووجهه نحو استخلاص المغزى : (تلك هي الاغنية /مأساة العصر ، المرثية : / أن تولد مسخا أو أعرج / أن لاتنهج أو تلهج / بالحرية)[٦٢] . وقد عاد البياتي الى استخدام الصورة ذاتها في قصيدة أفول القمر[٦٣] دونما توفيق ، اذ ظل البناء مختلا في الانشطار الذي يشرخ القصيدة بين التصوير والتقرير ، وكذلك الامر في قمر الطفولة[٦٤] : (قمر الطفولة في التراب : عريان تنهش لحمه ـ/ عريان تأكله الكلاب)ـ الا أن القصيدة تستدير شيئا ما ، لتظهر أن وطنه هو الطفل الذي تمزقه الحرب فيخاطبه عبر رؤيا :(يازورقا يهتز في ريح المغيب ، ويا مناديل الغياب / اني أرى عبر المذابح والخراب/ قاع البحيره والسنابل والربيع على الهضاب . . .) . لكن كل ذلك لم يرسم نموذجا أولم يبلور رمزا .

انما نجد أن العذاب والحرمان والخوف هي من صنع (طغاة صغار) يقتلون

---

(٦١) ـ ١/٣٦٢ .

(٦٢) ـ ١/٥٤١ .

(٦٣) ـ ٢/٢٩٦ .

(٦٤) ـ ٢/٣٠١ .

الرجال ويحجبون ضياء النهار : (وتحصى على الشعب حتى الدموع/ ويسكت بالنار صوت الجموع)[٦٥] . هؤلاء الطغاة يسخرون من الحب والاطفال (ويجعلون / منا

طعاما للمدافع والسجون / يسلخون جلودنا ، وسيصنعون / منها فراءً للعواهر والقياصرة الصغار)[٦٦] وهم القتلة[٦٧] الذين شوهوا العالم حتى امتنع الحب على الناس

وتجمدت الحياة في جليدهم : حبيبتي : شوهوا . . بالصمت ، تاريخنا/ حبيبتي : موتوا . . بالسل أطفالنا/ حبيبتي : أغلق الشتاء شباكنا/ لاشمس ، لانسمة/ تطرق أبوابنا) ، فالحب يحتاج الى ظروف اقتصادية مقبولة ، وشروط حياتية مريحة لكي ينعم به الانسان . لذلك فان ثورة العراق في ١٤ تموز[٦٨] (١٩٥٨) تجعله يراها سببا في أن يصبح الحب ممكنا :

(فاستيقظي ، حبيبتي . [فإننا أحرار / كالنار ، كالعصفور كالنهار / فلم يعد يفصل مابيننا جدار] . ان قصائد هذا الصنف كثيرة[٦٩] ، وكلها في رأيي تتصف بالتركيب الذهني الذي يجعلها تفتقر الى وحدة عضوية ، أو تتسم بالحماسة الزائدة التي تختار التعبير عن نفسها بمباشرة وبتبسيط ، وبعاطفة موحدة تفضي الى نظرة موحدة نحو العذاب والنصر المقبل ـ كما تتطلب وصفات الواقعية الاشتراكية حسبما فهمها النقاد العرب ، أو كما عرضها د . محمود أمين العالم : بأن يتمثل الشاعر القضايا العامة من خلال تجاربه الذاتية ، الصياغة الجديدة في استخدام االتفعيلة الواحدة ، التقفية المتراوحة ، والتعبير بالصور ، التبسط في استخدام الاساليب اللغوية الى حد النسيج العادي البسيط ، قابلية هذا الشعر للانتشار على شكل جماهيري واسع ، اشتراك الشاعر الفعلي في عمليات الكفاح مع مواطنيه[٧٠] . وتجد

---

(٦٥) ـ ١/٣٣٥

(٦٦) ـ ١/٣٣٨

(٦٧) ـ ١/٥١٩

(٦٨) ـ ١/٥٣٦

(٦٩) ـ انظر مثلا : ١/٥٧٢ ، ٢/٣٠٣ ، ٢/٣٠٤ .

(٧٠) ـ محمود امين العالم وعبد العظيم انيس ، في الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ، بيروت ١٩٥٥ . مقالة الشعر المصري الحديث ص ص ١٠٥ ـ ١٤٥.

صدىً واسعا لهذه الوصفات في قصائد هذه المرحلة عند البياتي . ولو اكتفى بتصوير النموذج المثالي ، ورؤية التطور التقدمي ينبثق من قلب الصراع الاجتماعي على أيدي تلك النماذج المثالية ، لجاء شعره أقل سقوطا في المباشرة والتبسيط . ومهما يكن من أمر ، فقد أطلت في هذه الفقرة عامدا ليتمكن القارىء من لمس التراجع الفني الذي طرأ على شعر البياتي في هذه المرحلة الثانية لمسا واضحا . اما سائر شعره في هذه المرحلة فلا يخرج عن تلك الخصائص ، لذلك لن ندرس منه الاما دلّ على نموذج ، أو أرهص بتطور مقبل ، تاركين النتاج الذي تنطبق عليه الخصائص المذكورة سابقا .

٢ ـ شعر الهجاء السياسي في قصائد المرحلة الثانية :

يسمي د . احسان عباس هجاء البياتي لصور الرجعية والتخلف والخيانة والثقافة وبيع الضمائر والدعارة الفكرية والفنية بـ «الصورة الاخرى» . ويرى أن حضورها في شعر البياتي :

تستدعيه ثلاث مفهومات ـ على الاقل ـ أولاها : ان هذه الصورة موجودة بحدة في الواقع العربي والانساني . . . وان اغفال هذه الصورة اما أن يبعد الشاعر عن واقعه ، واما أن يجعل منه نموذجا للمتفائل المثالي . وثانيتها أن في طبيعة البياتي نفسه تنبها حادا الى هذه الصورة . . . وثالث تلك المفهومات أن من شأن الانسان أن يحمّل غيره مسؤلية ما أعاق سيره[٧١]

غير أن شعره في الهجاء السياسي قسمان : أحدهما خاص بالشعراء ، وسنعالجه عند حديثنا عن الشعر والشاعر . والاخر ينصب على بعض مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية فنقرأ مثلا في خيانة[٧٢] تصويرا مبتورا لرجل انضم الى الحزب ورفع

---

(٧١) ـ د . احسان عباس ، من الذي سرق النار ، ص ص ١٥٢ ـ ١٥٣ .

(٧٢) ـ ١/٣٠٥ .

شعاراته ثم تركه وانصرف الى حزب معاد . وفي المزيفون[٧٣] تصوير للضحية والقاتل (الريح والغربان تنقر في عيونك ، والدماء/ صبغت حصى الوادي . . . وكلابهم تعوي ، وقاتلك الجبان/ خزيان يمسح عن حصى الوادي الدماء / ويقبل النصل الذي أرداك ، في لؤم ، ويجهش في البكاء . .) . ثم هناك المخبر[٧٤] ، وهو نموذج عالجه السياب وغيره . صوره البياتي بأنه (السيد البرميل) ، وأنه يؤلف قصائد نثرية (لكنه يخطئ في الاملاء والاعراب) ، ثم يذكر أنه ينقل الكلام ، ويركب كل موجة ، فجأة تنفجر الصورة :(ثدياه ثديا مومس عارية في الشمس/ تفتح ساقيها لقاء فلس) . بالمقابل ، تبدو شخصية الانتهازي المتطفل أبو زيد السروجي[٧٥] عملا فنياً حقيقيا . فهو يغني (في المواخير ، وفي ولائم الملوك) و (صنعته : تقبيل أيدي الناس ، والغناء / وشتمهم ، لانه حرباء) . وهو حاضر في كل المصائب التاريخية :(كان يغني : عندما أغار هولاكو على بغداد / واستسلمت طرواد . . .) ومن المؤسف أن عمره يطول ، فهو (يظهر في كل زمان . . يتبعه الجراد والوباء) . بالاجمال إستطاع الشاعر أن يجلو نموذجا قائما في المجتمع ، ويقدم أبرز سماته الدالة . وثمة نموذج آخر ، يخصه البياتي بالاحتقار في شعره ونثره ، هو السياسي المحترف : هو الوجه الشرير للكائن المتناهي ، فهو أناني ، محدود الذكاء ، عدو للفن والثقافة ، واقعي الى حد التزوير والجريمة والغش والخداع ، غارق حتى اذنيه في المصالح الذاتية المصطنعة ، والرياء في النقد الذاتي ، والافكار الاتفاقية المبتذلة . انه ـ السياسي المحترف ـ الوجه الاخر للثوري المرتد الذي يسقط في وحل الجمود أو التحريف ، فيفقد ، صفة الكائن اللامتناهي ، ليصبح سيدا أو عبدا للسلطة الزمنية التي تتمثل بالبنوك وأجهزة القمع البوليسي والبيروقراطية .

الفنان ـ الثوري خالق الثورة وصانعها ، والسياسي المحترف : لصها

---

(٧٣) ـ ١/٣٨٧ .

(٧٤) ـ ١/٤٣٤ .

(٧٥) ـ ١/٥٦٧ .

وقتلها[٧٦] .

والبياتي يعترف بأنه صورة في ثلاثة مواضع[٧٧] ، لكنه يظهر في ثلاثة مواضع أخرى ، على الاقل ، كما سوف نرى . ففي يوميات سياسي محترف[٧٨] ، نجد في المقطع الاول تصويرا سينمائيا رائعا في سخريته لحركات السياسي وهو يخطب ، لكنه في أعماقه يخاف من أن يفتضح أمر نفاقه ، في المقطع الثاني صورة عن حياته الخاصة في المواخير . المقطع الثالث عن عقيدته في الحياة (اذا أردت أن تغش : فاختر ضحية / ولتحذر الصديق والزوجة الوفيةْ) وفي السلطة (طابورنا الخامس في كل مكان يزرع المخاوف / ويركب السلاحف) وفي السياسة (اذا أردت خدمة القضية / فاركب على كل الحبال ، واحفظ الوصية) . والمقطع الرابع يصور هيجان السياسي ساعة سقوطه وانفضاض أتباعه عنه : (كنت اذا عطست ، قلتم ، زأر الضيغم في الغفار / كنت ، وكان في يدي الجمهور والسلطة والدينار / فمالكم ، ياأيها الاصفار تبارحون المعبد المنهار / وتتركون الثعلب المغلوب في الاطمار / سكران تحت الثلج والامطار) . القصيدة كان بإمكانها تجريد نموذج أروع لوخلت من مرارة الشاعر فكان أكثر حيادا ، ومن التصوير الخارجي الذي يستدعي بطبيعته تدخل الشاعر . ان البياتي لم يستطع استبطان هذا النموذج ، كما استبطن الحلاج مثلا ، فأخرجه من نفسه كتقزز ظاهر . هذا التقزز لايقتصر على النفور من السياسي بل يتعداه الى الجمهور . ويتضمن المنطق الديالكتيكي للبياتي ، إنظاهرة هذا السياسي المحترف ما كانت لتتأصل في المجتمع العربي ، لولا أن في الجمهور ذاته وصوليين ومغفلين يغفرون للسياسي المرتد ذنبه بدل أن يحاسبوه . والمقطع الاول جميل لانه يوازن في السخرية بين السياسي والجمهور ، لان أحدهما لابد أنه يخدع الاخر :

أخرج للجمهور
لسانه ، وبحلقت عيناه في السطور

---

(٧٦) - ٢/٤٩ - ٤٨

(٧٧) - ١/٤٢٢ و ٢/١٧٩ و ٢/٢٦٥

(٧٨) - ١/٤٢٢ .

واعتدل الخطيب في وقفته ، ومال نحو النور
وارتفعت يداه كالهراوة السوداء
فوق رؤوس الجالسين العور

وتعليق الشاعر في داخل هذا المقطع : (وددت لو صفعته ، صفعت هذا الابله الجمهور) تدخل يفسد القصيدة ، لكنه وسيلته ليفثأ غيظه من السياسي ومن الجمهور معا . ومهما يكن من أمر . فان جذور هذه القصيدة التي قيلت عام ١٩٦٤ ، موجودة في قصيدة هاملت[٧٩] (١٩٦٠) حيث يعربد الجمهور ويضحك على **هاملت ، وهو يشعر أن الزمان تخطاه وجرفه في تياره : (هذا أنا هاملت ، محمولا مع التيار/ بلا قناع ، أعبر الانهار/ عبر حدود المسرح الصغير والستار) ، في حين أن نهاية «السياسي» : (هذا انا أضحوكة الصغار والكبار/ أضرب باليمين واليسار/ أخبط في الجدار/ رأسي : لعل الفلك الدوار/ لعلها الاقدار/ ـ يا أيها المخنثون ـ توقف الانهار)فكأن القصيدتين مشتقتان من أصل واحد في نفس الشاعر**

صورة انسان يتوقف عن الفعل ، بتردده أو تمرد أتباعه ، فتجتاحه الاحداث وتجعله ينهار أمامها وينتحر ، وقد جاء أداء قصيدة هاملت من داخلها ، أي أن الممثل يخاطب الجمهور بلسانه ودون تدخل الشاعر ، فالقصيدة تنجو من تقريرية اليوميات . ويكتمل مشهد التفسخ السياسي بتصوير نوع معين من الجمهور في قصيدة الببغاوات التي تقول نعم[٨٠] ـ وهذا النوع من الجمهور كان يسميه الشاعر عالم التافهين في أباريق مهشمة ، وهو العالم الذي يشكله التافهون والبائعون نسورهم وأشباه الرجال . وكان ضيق الشاعر بهم ضيقا وجوديا بالفعل ، فهو لايستطيع أن يتصور استمرار مثل هذا العالم في الوجود . اما الان ، فان تطور وعيه السياسي قد هداه الى وظيفة هذا الصنف من الناس في المجتمع : انه يؤمن على كل مايقول السلطان لقاء المكاسب التي يحصلها منه :

---

(٧٩) ـ ١/٦٢٥ .
(٨٠) ـ ١/٤٣٨ .

ـ هبنا كفاف خبزنا اليومي من لدنك يارحمن

ـ سنغسل الارض ، سنكنس الليالي

ـ سنكون خدما خصيان

وفي حين تتأبد شخصية الانتهازي والسياسي المحترف فتظهر في كل العصور ، ـ رغم من انكشاف أمرها ، فان الشاعر ينهي هذه الطبقة :

حلم المماليك انتهى وتمت الرواية .

فليحفروا قبورهم ، وليسدل الستار فوق لعبة النهاية .

اذا جمعنا الطفيلي والمتخاذل والسياسي المحترف والببغاوات التي تقول نعم ؛ وجدناها تتجاوز النموذج الى رسم عالم حوله ذليل ، مجوف ، منهار تجسده قصيدة مرثية الى مهرج[٨١] ، حيث يغدو المهرج افرازاً طبيعياً وضحية لعالمه ذاك . فلا بد من دراسة القصيدة بشيئ من التفصيل ، علما بأن تاريخها يعود الى ١٩٦٥ .

١ ـ لغة القصيدة[٨٢] التصويرية تجنح الى الرمز من سطورها الاولى : (مهرج صغير / أراد أن يطير / فسار وهو المقعد الضرير / وراء نعش بغلة الامير . .) ففي هذه المرة تقول الصور شيئا وتعني أمرا آخر . فالمهرج صغير بامكاناته وقدراته ووعيه ـ فهو مقعد ضرير ـ لكن طموحه ، طموح البرجوازي الصغير ، يدفعه الى الطيران بإتجاه يحقق له تغيير وضعه ومكانته . فبدأ مشروعه بالتمسح بخدم بغلة الامير ، وهم يشيعونها في النعش . ثم عقد صفقة مع الشيطان باعه فيها حماره (ضميره المتبلد) ، وظن أنه نائل ما أراد فنام مرتاحا . لكن كابوسا أقضّ عليه مضجعه : جبل الورق فوقه والحبر يسيل تحت رأسه . انها البيروقراطية المكتبية تسد طريقه ، وتخنقه .

٢ ـ (السلحفاة تسبق الارنب في نهاية المطاف) ، هذه هي حكمة معلم الخراف

---

(٨١) ـ ٢/٢٠٠ .

(٨٢) ـ بما أن القصائد الطويلة تتألف من مقطوعات متعددة مرقمة ، نرى الاحتفاظ بالترقيم في تحليل تلك المقطوعات .

التي تدفع المهرج ثانية الى هدفه . وهنا يعود البياتي الى طريقته القديمة في عرض الايديولوجيا البالية عن طريق أمثالها السخيفة . وكان أمام المهرج من الملوك مثل حي ، فقد سبقوا السلاحف . ويعود الى المهرج همه حين يرى الزواحف تسبقه (تمسح ذيل بغلة الامير . . فمهنة التمسيح في زماننا يبرع فيها العور والاذناب) . واذن فقد ضاع حلمه وألغي طموحه . ولكن في المقابل كانت القيم أيضا ملغاة من العالم الخارجي : (. . كانت الالفاظ / تسقط في آبار هذا الليل) . وبذلك اكتمل ضياع المهرج . فقد خسر حلمه بلا مقابل ، في عالم خال من القيم .

٣ ـ ضياعه في العالم يقابل ضياعه في المسرح . التهويل في صور المسرح (قوس النار وعنزة تنفخ في مزمار . .) يقابل التهويل المزيف الذي اكتشفه المهرج في العالم الخارجي خلال المقطوعة السابقة . لذلك تبدأ هذه المقطوعة وتنتهي بمشهد المهرج يبكي بوجهه الملطخ بأرخص الاصباغ ، ووعيه الذي يهوي في الفراغ ، بعد أن انهار جبل الاوراق تحت زلزال اكتشاف حقيقة العالم وحقيقة نفسه . وهذا المشهد يشبه مشهد انهيار السياسي المحترف .

٤ ـ في المقطوعة الرابعة يعود هاملت ويعود الجمهور الميت المخادع : (هاملت يطفو فوق سطح الليل والاشياء / متوجا بالقش والطحالب / أهذه الثعالب / أسدلت الستار ؟) . هنا يتطابق المسرح بالعالم الخارجي ، فكلاهما مظلم خاو ، أما المهرج فيكلم الجدار ـ الرمز الخالد للعوائق في وجه الطموح والحب والانطلاق .

٥ ـ لما كانت القصيدة تعرض الوهم وانكشاف الوهم ، فقد انبثق وعي المهرج على هذه الصورة المشوشة المقلوبة (من النظام تولد الفوضى ، ومن تناغم الاصوات / تنبعث الصيحات) كمرآة تعكس شخصيته ومشروعه الحقير ويأسه الذي جعله مجوفا ضائعا (كان بلا ملقن ، يرقص في الفراغ ، فوق ظله يدور) . ولكن من هذا الضياع ينبثق حقد المهرج على الجمهور والجدران ،

فيعلن يأسه من انبعاث الانسان : (أيتها الديدان / أتأكل النيران / هذا الحصان الخشبي ، هذه الجدران / أيبعث الانسان / في هذه المقبرة الضائعة المكان ؟) .

ان قصيدة «مرثية الى مهرج» تمثل نهاية تطور الهجاء السياسي ، حيث يندمج الفردي بالعام ، وتتحول المرارة والتقزز من نماذج التفسخ السياسي الى تصوير الوضع اللاانساني الذي يعيشه هؤلاء الناس . كما أن القصيدة تخلو من الرفث الذي يعيث فسادا في قصيدة (**صورة تقريبية لبرجوازي صغير يقرض الشعر**[٨٣]) ، ومن التضجر بالادعياء والمزيفين في فرسان الضباب[٨٤] و«النبؤة[٨٥]». وجودة المرثية نابعة من التوازن بين النموذج والمسرح والعالم الخارجي ، بحيث يتوزع احتقار الشاعر ، والقارئ أيضا ، بالتساوي على هذه العوالم الثلاثة ، ثم لايبقى في النفس الا الرثاء والحسرة .

مثل هذا التوجه نحو الاسى والاشفاق نلاحظه أيضا في قصائد الهجاء السياسي التي لاترسم نماذج . فقصيدة الغراب[٨٦] (**١٩٦٢**) تطالعنا بالاتهامات المألوفة : (. . . واستباحوا الكادحين / سرقوا الملوك المفلسين / مسخوا شعارات الرجال الطيبين . . .) . أما الاعداء[٨٧] فمزيج من الهجاء المرير (الشعر نقاط سوداء / الحب بكاء / التاريخ فتوح نساء) ومن التصوير التمثيلي للجهد الضائع الذي يبذله الاعداء لتزييف الحقيقة : (صبوا الماء على الماء / رقصوا فوق حبال الكلمات الصفراء / صنعوا شعراء / نصبوا خلفاء / ومطايا وطواحين هواء / فاذا الكل هباء . .) . وتمتاز هذه القصيدة بقفزات الخيال ، ودقة الصور ، وتماسك المنطق الداخلي الناتج عن التمثيل : (القطط العمياء / تلد القطط العمياء) . ومن هذه القصيدة استقى

---

٨٣) ـ ١/٤٣٠ .

٨٤) ـ ٢/١٩٨ .

٨٥) ـ ١/٦٩٦ .

٨٦) ـ ١/٦١٠ .

٨٧) ـ ١/٩٢٠ .

الشاعر بعض صور قصيدة الى «ثوار اليمن»[٨٨] حيث (أمر الملك البكّاء / أن يحفر في ابره / بئر في الصحراء) ، مما يظهر أن البياتي يستطيع ادخال الهزل في الهجاء اذا لم يكن محروبا بشخصه .

ومن المناسب في نهاية هذه الفقرة ، أن ننظر كيف تطور الهجاء السياسي عند البياتي ، قبل أن يختفي من شعره . فنحن نجد بعيد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ثلاث قصائد تعالج الجو العربي العام . مقدمة قصيدة عيون الكلاب الميتة[٨٩] جديدة بغرابتها فهي تتحدث عن سفن الفضاء ترود الفراغ الموحش الابدي . وعن سرعة النور الكوني المنبعث من النجوم ، وعن الكائنات التي تتوالد ، بينما لاتزال حضارتنا تمثل نقطة سكون في حركة هذا الكون . وماتزال شكليات أصولنا البدوية تستمر فينا : (وغموت في «حتى» وفي أنساب خيل الفاتحين / نتبادل الادوار ، نشتم بعضنا بعضا ، ونستجدي على بوابة الليل الطويل) . أما حاضرنا فنبنيه من الاوهام (ما بين سمسار ، وقواد ، وشيخ قبيلة ، وأمير بترول بطين) . وهذا كله لا يخرج عن الجو الناقم على الحاضر والماضي ، الذي ساد الكتابات العربية إثر الهزيمة . غير ان القصيدة تنتهي بدعاء حزين ، يعيد عرض الأدواء العربية ، ويحولها الى هم شخصي ينتقي بدل على مدى استبطان الشاعر للوضع العربي ، حتى جاء دعاؤه بمثل هذا الصفاء :

ربّاه ، اخرجنا من الظلمات
من شرك اللصوص
ومن مخالب باعة الانسان في الشرق القديم
ومن دوار البحر والصحراء ، من قاع الجحيم
وليمسح الثلجُ الرحيم
والعشب والأنداء : وجهَ الميتين
والعقمَ والأوساخ والعار المقيم

---

(٨٨) - ١/٧٠٧ .
(٨٩) - ٢/٢٧٨ .

على الصعيد الفني ، تمثل المقدمة المؤلفة من تأمل كوني ، والخاتمة بالدعاء[٩٠] ، تقنيتين تظهران لاول مرة في هجاء البياتي ، وسوف تستمران في شعره .

ان هذا الدعاء بديل لبق عن النهاية المتفائلة التي تقتضيها الواقعية الاشتراكية ، التي درج عليها الشاعر . الا أن هول الهزيمة كان أكبر من أي تفاؤل . وكان لابد من نقد ذاتي شديد يحرك ضمائر الفئة الواعية من الامة العربية كي تدفع الانظمة العربية الى شيء من التغيير ، بعد أن عملت هذه الانظمة على تجميد الاوضاع لمصلحة بقائها في السلطة . لذلك كان التفاؤل ، قبل تغيير الاوضاع ، أشبه بتخدير الجماهير يفيد الفئات الحاكمة . وقد تنبه البياتي لهذه الناحية ، ففصل بذكاء بين تفاؤل الجماهير العربية المعتدة بنضالها وبين هزيمة الانظمة الطاغية . فعل ذلك في قصيدته «بكائية الى شمس حزيران»[٩١] فجاءت تمثل صورة فضلى من صور الشعر القومي المرتبطة بمرحلة حزيران ، والمعبر عن واقع فاسد لم تكن الهزيمة سوى أبرز نتائجه المرئية .

تنطلق قصيدة بكائية . . من مرتكز سياسي واعٍ لنقائص الواقع العربي : جماهير غير منظمة ، التفرقة العربية ، كذب سياسي ، ادعاء عسكري ، ضعة التشرد وآلام الشهداء . وينطلق صوت المتحدث في القصيدة من الجماهير ، فهو أحد المشردين . ولعل احدى قدرات هذه القصيدة المؤثرة تنبع من لهجتها المباشرة ، ومن انحصار الحوار بين ضميرين يمثلان الامة : نحن المتضررون ، وهم المتسببون . كما ان جانبا من ايحائها يأتي من أنها تتجنب الحديث عن العدو الخارجي ، مما يوحي بأن غائبا هزم غائبين ، أما «نحن» فلنا ثأر عند المنتصر والمهزوم على السواء .

القسم الاول من القصيدة يصور التواكل العام بين العرب ، واعتمادهم على حرب الكلمات (نحن لم نجعل من الجرح دواة / ومن الحبر دما فوق حصاة / شغلتنا الترهات / فقتلنا بعضنا بعضا ، وها نحن فتات) .

والقسم الثاني منها يصور الخلافات الايديولوجية العربية وما سفح من حبر لتلفيق

---

٩٠) - ظهرت تقنية الدعاء قبل ذلك في قصيدة «الربيع والاطفال» ١/٣٦٢ .

٩١) - ٢/٢٨٤ .

أكاذيبها (هزمتنا في مقاهي الشرق حرب الكلمات / والطواويس التي تختال في ساحات موت الكبرياء / ومقالات الذيول الادعياء / آه لطخ هذه الصفحة ، هذا الخبر الكاذب ، يا سارق قوت الفقراء / وحذاء الامراء / بدم الصدق ، ومت مثل فقاعات الهواء) .

اما القسم الثالث فانه يتحدث عن الهزيمة : نحن الضحايا (فلماذا تركونا في العراء / يا الهي ، للطيور الجارحات) لكن المهزومين هم الحكام (نحن لم نهزم ، ولكن الطواويس الكبار / هزموا هم وحدهم ، من قبل أن ينفخ ديار بنار) .

من الناحية الفنية ، قد تكون هذه القصيدة أقرب شعره الى قصيدة «سوق القرية» (١٩٥٤) من حيث تأليف صورة الجمال الفني من عناصر القبح ، والاستغانة بايحاءات اللفظ لاشباع الاشارات في الصورة ، والاستعانة بالتراث المحلي والعالمي لابراز الوضع العربي : حرب الكلمات ، الطواويس التي تختال ، مقالات الذيول الادعياء ، لقد خلص الهجاء السياسي على يدي البياتي ليصبح تحليلا لشجب الواقع بمجرد عرضه عرضا محايدا ، يحرض الجماهير دون خطابية أو بلاغة أسلوبية ، وتجيء لغته البسيطة مشحونة بالمعنى والصور . وهذا الحكم ينطبق على النصف الاول من قصيدة المرتزقة[٩٢] التي تبدأ بعرض الصور المألوفة عن ركود الماضي في الحياة العربية : الشعارات المزيفة ، والافيون والجنس ومداحو الملوك ، وأعراس هرون الرشيد ، والبحتري في أعتاب سلطان جديد ، ومقامات الحريري ، وشمس العالم السوداء«كافور» فجأة تشف القصيدة وتنعطف في معارج ربيعية : (من يدل العاشق الاعمى على زهرة بستان ؟ على نبع ؟ على حانة خمار جديد ؟ / وعلى عائشة بين الجواري والعبيد / وعلى ألفاظ قاموس بها أصنع محراثا وسيفا وربيع / وبساط الريح من هذا الصقيع ؟) .

هذا البحث عن الحضارة عبر رموزها سيلوّن شعره الآتي بلون الهيام والحيرة ، طارحا رموزا تقابل الرموز المرفوضة في الحضارة الاسنة ، مما يمنح القصيدة توازنا

---

(٩٢) - ٢/٢٩٠ .

وكثافة وعمقا يخرج بها عن المألوف في القصائد العربية في مثل هذه المناسبة . فبعد عرض الماضي المرفوض ورموز الحياة البديلة ، يعود الشاعر الى الحاضر يفضحه ويدينه : (آه من محترف يقتل باسمي الاخرين) ، ثم يكرر البحث عن مدينة العشق . نيسابور : (جفت الابار في الدرب اليها والدموع / وخبت في قدح الخمر ، وفي يدي المغنين الشموع) . وبذلك يزداد التداخل بين الحاضر والرؤيا ، كأنما ليؤكد أن هذه هي مهمة الشاعر في كل العصور . على أن ختام القصيدة يحدد واقعا مظلما حديدا ، عناصره سلطة طاغية ، وشعب صامت ، ومنافقون ميتو الضمير ، مما سوف يطيل مهمة الشاعر في البحث عن عصر جديد : (آه من عصر المماليك الجديد ومن الصمت ، ومن بوقات أشباه الرجال الميتين) .

لقد كان الهجاء السياسي عند البياتي ، وسيلة لرسم النماذج التي تطورت الى تصوير الشرط اللاانساني للتفسخ السياسي . كما كان وسيلة لادخال تقنيتي الدعاء والبحث عن رموز الحضارة ، فضلا عن أداء الوظيفة الاساسية للهجاء السياسي : فضح الواقع العربي ورفضه وطرح بديل عنه .

٣ ـ شعر المرحلة الثانية بين النفي والحنين :

في قمة ما أصاب الهجاء السياسي لدى البياتي من تطوّر كان للشعراء الاعداء «ماسحي أحذية الملوك / خنافس الخزف» نصيب وافر من هجماته ، الا أن تلك الهجمات تميزت في معظمها ـ باختفاء الالفاظ القاسية لتحل محلها تشكيلات فنية موحية كما في قصيدته «الى شاعر عدو»[٩٣] حيث تقوم المفارقة بين الكلمات ـ النار ، والكلمات ـ الاحجار ، بين الكلمة الخالقة والكلمة المأجورة :

الكلمات تصنع السماء والاشجار
والحزن والاشعار والامطار
الكلمات النار
لكنما الاحجار

---

(٩٣) ـ ١/٦٦٣ .

تبقى على الرصيف
تبقى أبدا أحجار
يلعب فيها الشاعر الاعمى
ويبني حوله جدار

وشبيه بذلك تلك التمثيلات التي قدمها الشاعر في قصيدته نقد الشعر[٩٤] ليدلّ على عبث الشعر المتملق وترحيب النقاد الانتهازيين ، وزيف أشعار شعراء السلطة الذين يملأون جيوبهم من ذهبها .

هذه الوقفة في المنفى من المهجوّين ارتبطت ارتباطا وثيقا باحساس الشاعر أن الشعر هو سلاحه في المعركة ، وما دامت المعركة ليست حواراً فكرياً فليس من المستغرب أن يستبد بالشاعر هاجس الخوف من الاغتيال في منفاه ، فيزيد هذا من قلقه كما يرفع من قيمة المنفى الاختياري أمام نفسه ، وفي ظل ذلك الهاجس أخذ يتصّور أن حياته ، حيث هو ، في المنفى ، مهددة (ولربما يوما سيقتلني البرابرة اللئام / في قعر مظلمة ، كما اغتالوك في وضح النهار)[٩٥] ، ويخاطب قاتله : (يا آكل لحمي ولحم أخيك حياً ، ياخيوط العنكبوت / ياآكلي : اني اموت / من أجل أن أهب الحياة)[٩٦] . ويقول في وقفة تمرد ضد هذا التهديد الدائم : (لن تقتلوني ، أيها الاوغاد / لن تحرموني من ضياء الشمس والانشاد / لن تنصبوا الاعواد / للحب ، للشاعر للأوراد)[٩٧] . وظل هذا الهاجس ، فيما يبدو يلازمه : (أنا لاأخاف الموت ، لكني أخاف الموت بالمجان ، باسم غرابهم هذا اللعين)[٩٨] . ثم تحول هذا الهاجس الى صورة فنية لا بد كي نفهمها من التدقيق في قراءة قصيدته التالية :

« الفارس فوق المدخنة »[٩٩]

---

(٩٤) - ٢/٣٠٦ .
(٩٥) - ١/٣٠٧ .
(٩٦) - ١/٣٨٨
(٩٧) - ١/٤٧٩ .
(٩٨) - ١/٦١١ .
(٩٩) - ١/٦٥٥ .

الشمس والفارس فوق المدخنه
ينازل اللصوص والمشوّهين
بالحروف المؤمنه
يذرع صيف الازمنه
يثأر للحقيقة الممتهنه
يحمل في ضلوعه صليبه ووطنه
يموت فوق المدخنه .
وحائط الرصاص والنوافذ المسننه
يمّد ألف خنجر منها ،
وألف لفظة مبطنه
لتطعنه
لتطعنه
وهو يموت حاملا صليبه ووطنه
الفارس الميّت ألقى كفنه
وعاد فوق المدخنة
ينازل اللصوص والمشبوهين بالحروف المؤمنه

فصورة الفارس فوق المدخنة ، المسلح بالحروف المؤمنة ، فيما تمتد من الحيطان والنوافذ خناجر وكلمات مسمومة لتطعنه ـ هذه الصور تشبه أفلام الكارتون أما فكرة عودة الفارس الميت ليتابع معركته ، فسوف تتكرر في شعر البياتي بعد خمس سنوات وتستمر فيه .

ولشدة وطأة هذا الهاجس الملح ووطأة الوحشة وقسوتها أخذ البياتي يتفنن في تنويع ضروب الهرب من ويلات المنفى ـ الواقعية منها والمتخيلة ـ فنجده في هذه الفترة يعاني تصوير الوجد الذاتي متمثلا في بعده عن زوجه وأطفاله وبيته ووطنه

وحنينه الى هؤلاء جميعا : ففي رسالة الى زوجه (**١٩٥٥**) يقول :[١٠٠]

عيناك من منفى الى منفى تصبان الحريق . .

يا أخت روحي ، ياغرامي ، يا نداء / شعبي وأحلامي وبيتي . .

ويختمها على هذا النحو :

واليك غنيت الضحى والليل والغد والربيع

وهتفت / يا وطني ، لعينيها أجوع

ولعين شعبي العامل الفلاح ، منتصرا ، أموت

وفي العام ذاته يخاطب ابنه عليا مؤكدا على نفس المعنى ، وملوحا بالخطر الذي يتهدد حياته وحياة المناضلين : (. . والقاتلون / يحصون أنفاسي ، وفي وطني المعذب يسجنون / أباء إخوتك الصغار) .

ويلقب ابنه الاصغر سعدا (يا وطني النائي)[١٠١] ويشكو له وحشة ليله (ما أوحش ليلات / والدك المعدم . . ما أجمل أن نوقد شمعه / في الظلمات)[١٠٢] . غير أننا نقرأ في السفر عام **١٩٦٥** «قصيدتان» الى ولدي علي[١٠٣] تستخدمان الصورة العريضة على نحو واسع . وإن كان الفراغ الموحش الابدي يخيم على الطبيعة فيفرغ رموزها المؤنسة من مضمونها في المقطوعة الاولى ومدن العالم وحضارته من رموزهما في المقطوعة الثانية .

١ ـ البحر مات ، قلع السندباد غاب مع النوارس . والعشب يطفو على جبين البحر الراكد الميت والجزيرة غرقت ، والقبرات طارت . حتى الكنز الاسطوري المخبأ في البستان أصبح حفرة فارغة . فالرماد والثلج والاوراق تطمر الكائنات :

كذا نموت بهذه الارض الخراب

ويجف قنديل الطفولة في التراب

---

(١٠٠) ـ ١/٣٠٨ .

(١٠١) ـ ١/٣٨٣ .

(١٠٢) ـ ١/٣٣٩ .

(١٠٣) ـ ٢/١٥٧ .

أهكذا شمس النهار

تخبو ، وليس بموقد الفقراء نار ؟

٢ ـ أما عن المدن ، فانها (بلا فجر يغطيها الجليد/هجرت كنائسها عصافير الربيع / فلمن تغني ؟) . وهكذا غدت المدن بلا مستقبل ولا أيمان ، وفقد الشعر دوره في الحياة لان الموت خيم على العالم .

من المستغرب أن تدرج هذه القصيدة في ديوان سفر الفقر والثورة ، وهو الديوان الذي يقدم أبرز نماذج النضال لدى الشاعر . وسوف نرى أيضا أن الاسلوب الاسطوري في القصيدة مختلف عن منهج النظم في الديوان ، ولن يظهر ثانية الا في الكتابة على الطين (١٩٧٠) . والغريب فيها أيضا أنها تقدم عالما أكثر بكثير مما تقدم والداً أو عواطف ، وذلك بخلاف مانجد في حديثه الى ابنته في «قصيدتان الى نادية»[١٠٤] ، حيث يتحبب اليها بالصور المألوفة (رأيت في سماء عينيك / الله والانسان . . . والجزائر المرجان . . . / طفولتي رأيتها تبحر في عينيك في شراع هذا الابد السكران / أبحرت . .) اما المقطوعة الثانية في القصيدة فهي بعنوان (الأب الشاعر) الذي (يدوس فوق ظله ، يدق في ضلوعه اسفين . . . / يسكت جوع نسره يمضغ من قلبه ، ويكتم الانين/ يموت والاصرار في عيونه ، في الساعة الخامسة والعشرين) . **فالأب** يملأ القصيدة نموذجا للنضال والتضحية (في مدن العالم . في بيوتها في العلب السردين) .

ويختلط حنين الشاعر بصور (الاطفال الشاحبين . . حفاة عراة) حين يتذكر الارض الطيبة[١٠٥] ، وبالشعارات السياسية (نطالب بالارض للكادحين / وبالخبز والملح للجائعين)[١٠٦] حين يتحدث عن سبب ابتعاده عن وطنه . وهو منذ البداية الاولى يرى نفسه ممزقا على الصليب (أنا هنا ، وحدي على الصليب / يأكل لحمي

---

(١٠٤) ـ ١/٦٦٥ (١٩٦٤) .

(١٠٥) ـ ١/٣٢٥ .

(١٠٦) ـ ١/٣٤٧

قـاطعو الـطريق والمسوخ والعميـان)[107] وذلك (بـانتظار الغـد / وأنات إخـوتي الجائعين)[108] . وهذه الصورة أساسية ومتكررة في شعره ، فهي ترد لتكسب حياته او بالاصح عذابه معنى : (وشددتَ جرحك ، فالعذاب هو الطريق الى الخلاص / وعرفت معنى أن تكون ، فلا مناص) ، انه يتعذب ليخلص وطنه ويعود ، ولكن (ها ان الطريق الى العراق / سدته قطعان الذئاب / سدته ، يا قلبي ، وأنت على مخالبها تسير)[109] وفي قصيدة صليب الالم يستعرض الشاعر الكادحين منذ بنـوا الاهرام بالعبيد ، ثم ينتهي بقوله :

ياصليب العذاب ، خذني حطاما
ويك خذني ، الى صليب جديد

ويستبد به الشـوق الى بغداد كثيـرا ففي ديوان المجـد للاطفـال والزيتـون (١٩٥٦) أربع قصائد تتراءى فيها بغداد بصورة مختلفة . فقصيدة طريق العودة[110] على لسان فتاة تتشوق الى حبيبها وكذلك صلاة لمن لايعود[111] . في موال بغدادي[112] ينـاجي الشاعـر مدينتـه مناجـاة موشـاة بالشمس والاطفـال والكروم ، والخـوف والهموم : (يا وطني البعيد / لاجل عينيك أنا شريد / لاجل عينيك أنا وحيد / في هذه الدوامة السوداء / في هذه ألانواء / متى أرى سماءك الزرقـاء / ووجهك الصامد ، يا مقبرة الاعداء) . غير ان لهجة الشاعر ترق وتصبح اكثر غنائية في امنية العودة :

(الهي ، أعدني الى وطني عندليب / على جنح غيمه / على ضـوء نجمه / . . . / أغني الربيع / أذوّب في حرقاتي الصقيع / صقيع بلادي الحزين . .)[113] وفي

---

(١٠٧) - ١/٣٠١ .
(١٠٨) - ١/٣٣٥
(١٠٩) - ١/٤١٧
(١١٠) - ١/٣٧٣
(١١١) - ١/٣٧٨
(١١٢) - ١/٣٧٠ .
(١١٣) - ١/٣٩٢

رسالة شعرية يتحدث عن ضياعه في المنفى (أصنع أقمـارا من التراب / أهيم في شوارع المدينة . . / أدفن في كتاب / رأسي ، وأستغرق في الغياب) . غير أن مطلع الرسالة فاخر نفيس :

حبيبتي ، وأنت تبحرين
الى بلاد الخبز والسلام والنسرين
صلي لأجلي . إنني حزين[١١٤]

كذلك يجـد الشاعـر أحيانـاً ملاذه من عـذاب المنفى في أحضان الصـداقة والأخوة ، لانها شبيهة بطمأنينة البيت ففي (١٩٥٥) نقرأ له في قصيدة الاصدقاء الاربعة[١١٥]

(في حقـول النور كنتم ، في انتـظاري / وكأعمى قـادني النجم الى البـاب المضاء) ، مما يوحي بأن الشاعر لم يكن على معرفة بهم قبل اللقاء لذلك يغادرهم معاهداً لهم :

أصدقائي في المصير
أصدقائي في عذاب الخلق والصمت المرير
الوداع الان ، فالساعة دقت ، أصدقائي

غير أن جميع تلك التوجهات الى مصادر الدفء والمحبة لم تستطع أن تنسيه مرارة النفي ، وفي ديوان كلمات لاتموت (١٩٦٠) يتعمق مفهوم الوحشة في المنفى . والفارس الحزين يغني ليوقظ الحب (الذي داسته أقدام الغزاة) والمغني الجوال يطلب البركة والدفء في صقيع الليل : (آه ، بارك كلماتي ، لا تدعني / مثل شحاذ على الابواب في الليل أغني / لا تدعني في الصقيع / تأكل الديدان والبرد ربيعي)[١١٦] . في «كلمات لا تموت»[١١٧] ثمة تفاعل بين إلهام الشاعر وتجربته (ياقلق الاسفار / هبني

---

(١١٤) - ١/٤٠٩
(١١٥) - ١/٦٥٥ .
(١١٦) - ١/٤٩٧
(١١٧) - ١/٥٣٣ .

قيثاره . . / وانا أبصر / وسمائي تمطر / احزان الفقـراء / وهمو يبكـون / تحت الشرفات) ، كما يبرز ما أشرت اليه من قبل أعني أن الشعر سلاح قد يستدعي الردّ بالاغتيال .

وتتسع أبعاد الوحشة مع استمرار المنفى وتردد الهاجس بالموت لتصبح الصورة في النار والكلمات (١٩٦٤) صورة المحاصر اليائس :

كلماتي ـ سادتي ـ كانت عناقيد غضب . .
الشموع انطفأت
والليالي بردت . . .
ان روما تحترق
ان روحي تختنق
بين آلاف الخيانات وآلاف الاكاذيب الحقيرة[١١٨]

خلال عشر سنوات اذن ، في تجربة النفي والغربة والشعر ، تبلورت لدى الشاعر عناصر دمجت حنينه الى زوجه وأولاده بحنينه الى وطنه بصوره الطبيعية الجميلة والاجتماعية المتخلفة ، ضمن الاهداف السياسية التي التزم بالعمل لها . غير أن منفاه والتزامه أثارا في نفسه هاجس الاغتيال . فهو من جهة يرى أن نضاله يمنح حياته معنى ، ومن جهة أخرى يخشى أن يودي بحياته . من هذا الوضع الملتبس تولدت صـورة الفارس الحـزين والمغني الجوال الـذي يموت ثم يبعث من جـديد ليستأنف معركته ، وصورة الشاعر المصلوب الـذي يعذبـه الجلاد بقـدر مايعـذبه الشعـراء المعادون لقضيتـه . وفي كلتا الحـالتين يكـون الشاعـر محاصـرا ، مختنق الصوت ، فاراً من منفى الى منفى ، قليل المال ، كاسف الرجاء في إنتصار قضيته أو عودته الى وطنه : الان ، وقد نضجت في نفسه خلال السنوات العشر ، تجربة النفي والفقر والتهديد وضآلة الامل ، أصبحت لديه رموز جاهزة يعبر بها تعبيرا فنيا بنائيا ، لا يقتصر على نفثة القصيدة القصيرة .

---

(١١٨) ـ ١/٥٩٧ وقارن أيضا ١/٦٣١ .

ذلك ما نجده في قصيدة «الحرف العائد»[١١٩] حيث تقوم القصيدة على التناوح بين حالات نفسية متعددة من احساس بالضياع والتعب الى حنين للام والصغار الى اعتراف بالهزيمة الى تمرّد ، أي أن القصيدة تصبح لوحة اسقاطية لعناصر الاغتراب ، مؤداة بطريقة تصويرية ، مشحونة بدفقات العاطفة الملتاعة : فاذا ذكر الجراح والنأي والسلاح والنباح والاقاح والقناديل ، فانما يتخذ منها رموزا للدلالة على حالته ومعاناته . ولا ريب في أن كثيرا من تلك القصائد تحمل وجدانية «ذائبة» متهافتة لم تكن لتُلمحَ أو ليذرّ قرنها فيما سبق تجربة المنفى ، وهي تمثل لحظات من التهاوي في الضعف العاطفي . ومن الدليل على أنها انما كانت لحظات عابرة قصيدة «تمت اللعبة»[١٢٠] التي تشكل ردا على كل ما حملته قصائد مثل الحرف العائد وغيرها من صور الضعف . ففي هذه القصيدة يستعيد الشاعر ايمانه بالتضحية وبقيمة الكفاح والتفاؤل على نحو متدرج[١٢١]

١ ـ عمّد الشاعر قصائده بالدم ، رفع راية الشهيد ، ينتقل من منفى الى منفى وحيدا تحت الشمس والجليد (والسل والحصار لن يفل من عزيمة الفارس ، لن يجعلنا عبيد) . ٢ و٣ ـ عن رسالة الشاعر وشعره . ـ ٤ ـ ثمة شخص بذل وعودا وهبات أغرت الشاعر ثم حنث بوعده وترك الشاعر وحيدا ٠ ـ ٥ ـ يعلن الشاعر :(قصائدي : شمس بلادي وغد الاطفال / . . . / لن تباع ، لن تنال) . ـ ٦ ـ الامير يضطهد الشاعر ورفاقه ٠ ـ ٧ ـ (كتبت باسم الصامدين هذه الاشعار) ٠ ـ ٨ ـ حنين الى بغداد . ان الشاعر لا يملك غير شعره ونضاله ، كلاهما وسيلة للاخر ، فهو يناضل بالشعر ، ويقول الشعر في النضال ـ فالشعر هدف بذاته مثلما هو سلاح . لذلك تتكرر صورة القصائد التي تجوب أعتاب بغداد ، والمنفى والحب الشريد ، في مقابل احساس الشاعر بأنه هو صانع المستقبل :(أنا لانسان بلادي أمل جديد / أورق في الجليد / قبعتي الشمس وتاجي الثلج والحديد / كتبت

---

(١١٩) ـ ١/٥٩٩ .

(١٢٠) ـ ١/٦٤٥ .

(١٢١) ـ ١/٦٤٥

باسم الشهداء أحرف النشيد) . والشاعر يتلاعب بصورة القبعة والتاج بحسب القافية في المقطوعة : (وها أنا اليوم وحيدا أذرع القفار / قبعتي الشمس وتاجي الشوك والصبار) .

القصيدة تحقق المعادلة الصعبة بين الوضوح والرمز ، البساطة والعمق ، الفكرة والصورة ، المباشرة والايحاء . الا أنها ككل قصائد البياتي المتميزة تحمل بذرة غامضة ستتشكل فيما بعد فتسفر عن ملا محها ، هذه البذرة هي المقطوعة الرابعة :

حجبت ضوء الشمس بالغربالْ
أو مأت للنجوم أن تنهال
على جبيني
وفرشت الارض بالظلال
وزنتني بذهب العالم ، قلت ، أنت لي ، تعال
منحتني كوخا على مشارف الجبال
سقيتني الخمر ، وقلت كل ما يقال
هدهدت أوجاعي
وأيقظت حنيني لنداء البحر والترحال
وها أنا اليوم وحيداً أذرع الليال
قبعتي الشمس وتاجي الثلج والاقوال

فالسطر الاول يوحي بالتلاعب ، لان ضوء الشمس لايحجبه الغربال ، ثم ان المخاطب غائب ، وبالتالي فان جهة الكلام غائمة . ولا قيمة لما ورد في ـ ٦ ـ (وغشني الامير ياصغيرتي وقلب الاوراق / وسلط الكلاب في صمت الليالي تنهش الرفاق) : فقد يكون الامير المخاطب في المقطوعتين هو القدر أو الشعر . والاقوى من هذا أعتبار أن المخاطب في ـ ٤ ـ هو القدر أو سلطة روحية بينما الامير يمثل سلطة زمنية لان العربدة التي توحي بها الصور ، تنقل فرحا وجوديا ، ونشوةعارمة لايحققهما

الا الالهام أو الكشف[١٢٢]. فالاشارة بعد ذلك الى ان الشاعر لايبيع قصائده ، ليست من باب رفض المساومة ، بل هي من باب التمنع والدلال بالمعنى الصوفي : أنت أغريتني ثم تخليت عني ، وأنا لن أعطيك قصائدي بأي ثمن بل أهبها مع حياتي لقضيتي . فتكون اشارة الشاعر بعد ذلك الى الامير الغشاش من باب تضليل القارىء عن مقصد الشاعر الحقيقي . وسوف تتكرر هذه التقنية في كل مرة يواجه بها الشاعر قدره ، أو يجعل احدى شخصياته تواجه قدرها .

ومهما يكن من أمر ، فان تجربة الشاعر في النفي والغربة والحنين والمطاردة والفقر تتركز في قصيدته «سفر الفقر والثورة»[١٢٣] : مثلما تتركز تجربته الفنية في التقنية والتعبير والتصوير :

سفر الفقر والثورة

«الى اسماء»

١ ـ من القاع أناديك
لساني جف واحترقت
فراشاتي على فيك
أهذا الثلج من برد لياليك ؟
أهذا الفقر من جود أياديك ؟

٢ ـ على بوّابة الليل
يسابق ظله ظلي
ويقبع ساغبا عريان في الحقل
ويتبعني الى النهر
أهذا الحجر الصامت من قبري ؟

---

(١٢٢) ـ صورة الشاعر الذي أعطي الموهبة ثم طرد الى العالم ، وردت في «أسطورة عبقر» (١٩٥٠) : أعطيتني سر الغناء ، وقلت لي : اهبط من الفردوس أنت ومزهري ١/٥٦ .

(١٢٣) ـ ٢/١٨٣ .

٣ ـ أهذا الزمن المصلوب في الساحات من عمري ؟
أهذا انت يا فقري ،
بلا وجه ، بلا وطن
أهذا أنت يا زمني ؟
يخدش وجهك المرآة
ضميرك تحت أحذية البغايا مات
وباعك أهلك الفقراء
الى الموتى من الاحياء
فمن سيبيع للموتى ؟
ومن سيبدد الصمتا ؟
ومن منّا ؟
شجاع زمانه ليعيد ما قلنا
ومن سيبوح للريح
بما يوحي
بأنا لم نزل أحياء
أهذا القمر الميت انسان ؟
على سارية الفجر ، على حائط بستان
٤ ـ أتسرقني ؟
أتتركني ؟
بلا وطن وأكفان
صغاراً آه قد كنا ، وقد كان . .
لو أن الفقر انسان
اذن لقتلته وشربت من دمه ،
لو ان الفقر انسان

الشاعر يخاطب الحياة في الفقرة ـ ١ ـ ويجسد الفقر بصورة غـراب في ـ ٢ ـ ويخاطب عصره في ـ ٣ ـ وفي هذه الفقرة ترتبط معاناة الشاعر بالديالكتيك التاريخي : الفقراء يبيعون جهودهم لمن ينفقون على ملذاتهم غير أن الشعر لا يأتي من الافكار ، بل من رقة لهجة الخطاب التي تعارض قساوة الصور . فالحديث مناجاة هامسة ، بينما الصور مفزعة . هذا التوتر يمر دون أن يشعر به القارىء ، ولكنه يترك القارئ موزعا بين الوعي والتخدير . كذلك فان التساؤلات التي صيغت بها صور الافكار أبعدت اللهجة التقريرية عن الصورة ، وزحزحتها من مقام الحقيقة الواقعة الى موقع يتذبذب بين الشك واليقين . ثم هناك ما أسميه الشبابيك الشعرية وهي الابيات التي لا تضيف كثيرا الى القصيدة ، ولكنها تحدث فجوة تستروح بها القصيدة هواءً ونورا جيدين ـ اذا كان ما ورد فيها بمستوى القصيدة . والبياتي ماهر في فتح هذه النوافذ ، يستخدمها للترشيح للخاتمة . فالفقرة الرابعة نافذة على سارية الفجر وحائط البستان ، لينغلق المشهد بمقتل الفقر . مما يبعد القصيدة عن التراكم الجامد ، دون أن يخل بكثافتها المعنوية .

بنية ـ ٢ ـ تستخدم عناصر أكثر خفة من عناصر المطلع . تستمد عناصرها من كل عيني محسوس ، لكنه هارب مبتعد ، أو متحول في صيرورة (ناديت بالبواخر المسافرة / بالبجعة المهاجرة / بليلة ، رغم النجوم ، ماطرة / بورق الخريف ، بالعيون / بكل ما كان وما يكون / بالنار ، بالغصون / بالشارع المهجور / بقطرات الماء ، بالجسور . .) فالصور إما مبتعدة (أي سيحل غيرها محلها) واما متناقضه بفعل الصيرورة واحتكاك المتناقضات يؤدي النداء هدفه ؛ لأن الاحتكاك يولد الشرر ، ويدفعنا : (أن نحترق / لتنطلق / منا شرارات تضيء صرخة الثوار / وتوقظ الديك الذي مات على الجدار) الجدار هو الحائط الذي يواجهنا منذ أباريق مهشمة ، وينتصب حائلا بين الحياة المرغوبة والحاضر التعيس الذي نحياه . الديك رمز البياتي للفجر ، اقتبسه من قصيدة **لماوتسي تونغ**[١٢٤] ، لكن البياتي جعل الديك يموت على

---

(١٢٤) ـ ١/٤٤٨ حيث يرد في شعر البياتي لاول مرة مترجما عن قصيدة لماوتسي تونغ .

الجدار فلا يحيا ثانية الا اذا احترقنا في دوامة الخلق والثورة .

ـ ٣ ـ (يطاردني بلا رحمه / يسد عليّ بالظلمة / شوارع هذه المدن التي نامت بلا نجمه) . ضمير المخاطب يعود على مجهول ، ولكن لاحاجة لتسميته ، فهو معروف جدا في أنظمة القمع السياسي : أنه رجل المخابرات ، والصور التي يقدمها البياتي تنقل بدقة وضع المخبر (بلا عينين ، كالقدر / تحث خطاك في أثري / تطاردني الى داري / أهذا أنت يا جاري) وهذه هي المفاجأة .

ـ ٤ ـ هذه المقطوعة غريبة بعض الشيء ، فهي تتألف من قسمين تربطهما صلة واهية . البداية عن غربة الشاعر المطلقة : (غريبا كنت في وطني وفي المنفى) وبعد أن يذكر طرفا من آلامه يختم : (بعيد أنت ياوطني / كحلم عبر نافذة القطار أراك في الوسن / نخيلك في ضباب الفجر ايقظني) . على أثر هذه الصور السريعة الحالمة ، تأتي مباشرة يقظة مزعجة (أهذا انت ياقدري ؟ / تجر وراءك العربات والموتى . .) ثم يذكر أن قدره ينصب له الشراك ، وأنه جعل من غرف الفنادق قبرا للشاعر ، ووزع أجره بين خدم المقاهي . . الى هذا الحد يتباعد قسما المقطوعة ، **ولكن مفهوم القدر يستوعب الغربة والفقر والتشرد من جهة ، ويؤكد ، من جهة اخرى على** أن هدف القصيدة العام اجراء مواجهة بين الشاعر وحياته أو دنياه أو قدره أو عصره . . الخ . ، وبالتالي فان وهن الصلة بين قسمي المقطوعة الرابعة يساعد على ربطها بالهدف الاصلي للقصيدة :

ـ ٥ ـ

ـ اتسمع صيحة الديك ؟

ـ هي الثورهْ ؟

ـ ملاك أنت فوق جبينه زهره

يقول لجاره ويموء كالهره

ـ كأن الليل قيثاره

ـ ولكن المغني صامت وسماؤه خرساء منهاره

وجاري يقلب الكرسي
ويغرق ضاحكا عينيه في كأسي
ـ أبيعك رأس «فينوس» بقرشين
ولوحاتي وخرقة ذلك الدرويش بالديّن
ـ أبيعك هذه الشمعه
اذا أوقدتها حملتك أجنحة من المتعه
الى قلعه
بها الانسان لا يسأم
ولا يشقى ولا يهرم
يقضيّ عمره في ليلها الابدي لا يحلم :
بصيحات العصافير
وميلاد الازاهير
ـ ولكن الرياح ، ستطفئ الشمعه
فتغرق هذه القلعه
ـ سيحرق نفسه جاري
ويبقى ذلك الجبل الثقيل بغير أنوار
فأوّاها
أتنطق هذه الصخره ؟
وتفتح في غد فاها
ويجري الماء منها قطرة قطره
وتنبت فوقها زهره
وتحملني ليالي الصمت للمقهى
شريداً ما له مأوى
يجوب شوارع المدن التي نامت بلا نجمه

على عكازه ويغيب في الظلمه

ها قد بلغنا المنطقة التي تجسد فيها الكلمات أوضاعا محسوسة اذا حذف أحدها اختلت المقطوعة بأسرها . وكنا قد أشرنا الى أن الشاعر في ـ ٢ ـ جعل صور المقطوعة اما مبتعدة(أي سيحل غيرها محلها) واما متناقضة . بفعل الصيرورة واحتكاك الاضداد يؤدي النداء هدفه . اتبع الشاعر التقنية ذاتها الا انه استبدل الاوضاع في هذه المقطوعة بالعناصر في تلك . وبدلا من أن ينطلق الشرر من احتكاك الاضداد ، صارت المشاهد المتضاربة هنا تنحل بحوار غير معقول : عبثي ـ فكاهي ، لكنهاالفكاهة السوداء عند السريالية التي تفجر تناقضات واقعنا اليومي بأن تسخر من العالم والمجتمع وأنا المتكلم . لذلك فان كل وضع ينتهي بسخرية تفجر تناقضاته . فحين يحلم الرومانتي بأن الليل قيثاره يأتيه الجواب على الفور بأن المغني صامت وسماؤه خرساء منهارة . وهذا الوضع يدلنا على أن السخرية في المطلع هي أبعد ما يمكن أن تصل اليه السخرية . فالحوار بين جار وجار ـ لكن البياتي أخبرنا في المقطوعة الثالثة بأن كل جارين لابد أن يكون أحدهما مخبراً . فالحوار ملغوم من أساسه . وقد أخبرنا الشاعر في ـ ٢ ـ بأنه نادى العناصر الاربعة والتاريخ والفن بأن نحترق لنوقظ الديك الذي مات على الجدار . فالحوار في الاسطر الثلاثة الاولى يمثل منتهى التفاهة في الثرثرة الثورية ، فكلما صاح ديك هلل بعض السطحيين وأيدوا الثورة فيما رجل المخابرات يستفيد من هذا الحديث ، ويتخذ أوضاعا مبتذلة (يقلب الكرسي) تشابه وضعه في المقطوعة الثالثة : (يستلقي على الكرسي / جريدته تغطي نصفه العاري / لفافته بلا نار) ، فكرر البياتي الوضع ليؤكد للقارىء هوية هذا الجار . وتتجلى السخرية من انهيار القيم في عملية البيع . فأحدهم يبيع الفن وتراث الانسانية ، والاخر يبيع القيم الروحية وخرقة الدرويش[١٢٥] . أما الشمعة فتؤدي عكس المقصود منها ، اذ أنها لاتضيئ القلعة التي تفضي اليها ، بل تتركها مظلمة ، وفوق ذلك

---

(١٢٥) ـ بوادر هذه التقنية في الحوار بين أشخاص من أغفال ، تظهر في أباريق مهشمة ، حيث نجد أن الحوار في «عشاق في المنفى» (١/٢١٠) يجري بين مجهولين لكنه يحدد حالة من الضياع الفكري .

تسلب الانسان حسه بالزمن وأحلامه . فالشمعة ، وهي رمز الامل والمتعة والخلود ، غـدت رمز الظلام والاستلاب ثم ان الشمعة ذاتها ليست خالدة ولا قوية . فنفخة هواء تطفئها وتتهاوى قلاع الاحلام ، هنا أيضا تستخـدم الفكاهـة لتقوي حسـاً بالواقع . وبما أن العالم تحول الى سوق للبيع ، فلم يعد للمخبر مايفعله سوى أن يحرق نفسه ـ لكن السخرية في التعليق لاذعة بقسوتها فالجبل والصخرة في شعر البياتي رمز للكتل البشرية البليدة التي كان المخبر يشع عليها أنواره . غير أن ايمان البياتي لا يستطيع الانتظار كل هذه المدة الطويلة صامتا ، لذلك فهو ينفجر قبيل نهاية المقطوعة متمنيا على «الصخرة» الصماء البكماء أن تفتح فاها وتتحرك ، أما هو فيتابع الحياة التي فرضها عليه القدر : شريدا على عكازه في الشوارع ، ويغيب مغلغلا في متاهات الحياة كأي ساحر أو كائن أسطوري جّواب .

ـ ٦ ـ في تجواله ، يحترق ويدوخ ويقع في أيدي اللصوص وشراك المحتالين ، **لكنه يهزمهم بقوة الشعر السحرية (وكانت القصيدة/ أسلحتي الوحيدة/ في مـدن العالم** ، في منازلي الشريدة / بها فقأت أعين اللصوص والضفادع البليـده) . هذا هـو القسم الملحمي من مغامرات الشاعر ، وقد جسده في رمز سندبـاد المهزوم المنفي القتيل في **«الحرفالعائد»**[١٢٦] ، لكنه في المقطع التالي للمطلع ، يعود الى مفهوم البيع والشراء والاهداء الذي طرحته قصيدة «تمت اللعبة»[١٢٧] ، ولان حوار الشاعر فيها يجري مع الالهام ، فانه يتسم بطابع الدلال والتمنع ـ لذلك تتخذ لهجته هنا أسلوبا غنائيا حالما (ـ من يشتري قصيدة ؟ / لقاء هذا القمر الغارق في بحيرة السماء ، فوق القمم المديده / لقاء هذا المطر الاخضر ، هذي الزهرة الفريده) . أي أن الشعر لا ثمن له ، شأنه شأن شيات الطبيعة الجميلة . لكن الشاعر أسير عصره وقدره ، أما مهمته في هذا العالم فهي أن يعيد اليه النضارة وينفض الغبار عن حياة الناس :

ـ ومن يفك الشاعر الاسير ؟

من أسره ، من ظلمات عصرنا ، من قلق المصير

---

(١٢٦) ـ ١/٥٩٩ .

(١٢٧) ـ ١/٦٤٥ .

ـ الشعر كان قدري ياقاتلي الاجير
ـ من يمسح التراب عن زجاج هذا الفندق الحقير ؟
ـ وقعت في الكمين
يا أيها الشاهد ، فاحلف لهم اليمين
ولتمسح النجوم بالمنديل
فليس للعالم من بديل
وليس للثورة من سبيل
الا بأن تدك هذا الجبل الثقيل
ـ وقعت في الكمين
فامش على رأسك ولتصفق الليلة باليسار واليمين
فحفلة الليلة ليست فرحا محضا وليست أبدا تأبين
ـ سقطت في المصيدة
فاكتب لنا قصيده
عن النجوم ، وانها نهاية سعيده

هذه الاصوات الصاخبة ، الداخلية والخارجية ، تقدم درجات متفاوتة من الوعي الذي يجعل الموقف المتأزم من العالم ينحل بانفراج عام ، أي بأن يدرك الجميع الحقيقة ، فالاخيلة التي تجود بها الشمعة السحرية ليست بديلا عن حقائق العالم وضرورة تغييره مهما كان الثمن (فليس للعالم من بديل / وليس للثورة من سبيل / الابأن تدك هذا الجبل الثقيل) . أما الحفلة الشعائرية التي تتعالى فيها كل تلك الاصوات الصاخبة المتوعدة بالقتل والاستغلال ، فانها تمثل عبث هذا العالم (فامش على رأسك) ، واختلال المسار السياسي للعاملين في الحقل العام (ولتصفق الليلة باليسار واليمين) ، فمن المألوف عند الانتهازيين أن يعلنوا نهجا يساريا في حين أن سياستهم العملية تؤدي الى خدمة اليمين . مثل هذا الوضع الملتبس ينسحب على الحفلة الشعائرية ، بل على الحياة بأكملها ، لان الحفلة تمثيل طقوسي للحياة فهي

(ليست فرحا محضا ، وليست أبدا تأبين) ، فمنذ أفلاطون الى اليوم يقرر الفلاسفة والعلماء أن اللذة تختلط بالالم ، والفرح مشوب بحزن ، وهكذا . غير أن صوتا آخر ، ربما كان رومانتيا وربما كان جدا نوفيا ، يطالب بنهاية سعيدة لقصيدة الشاعر ، لكن الشاعر لايتخذ سمت الحكماء ـ كما يفعل صلاح عبد الصبور مثلا ـ لانه لوفعل ، بعد أن بلا حلو الحياة ومرها ، وحلب الدهر أشطره ، لبدا سخيفا . وانما يخرج من هذا الوضع المغلق ، من هذا العبث الخانق ، والمهدد بالقتل ، ومن الحلقة المفرغة لجهود بلا نتيجة مرئية ـ يخرج من كل هذا بفضل قدرته الاسطورية على التحول الخارق ، والولادة الجديدة ، بفضل الشعر الذي يحمل الحقيقة والاسطورة معا في آن . . وبهذه الطريقة يتحول الشعر الى سلاح لتغيير الواقع . ان المقطوعة تنتهي كما ابتدأت :

ـ قلت لكم : أعود
لكنني احترقت في الموانئ البعيده
وكانت القصيده
أسلحتي الوحيده
بها فقأت أعين اللصوص والضفادع البليده

ان القصيدة ، بمقطوعاتها الست ، تهويمة فوق الواقع ، لذلك تنجح في التأليف بين الخيال والواقع ، الفردوس والعالم الارضي ، التفكير الجاد والعبث الساخر . تتفجر فيها المتناقضات ثم تتحد في تركيب غير منصوص عليه لكنه يصل الى قلب القارئ ، لان الشاعر لو ذكر التركيب لانتهت القصيدة بالحكم والامثال ، أي سقطت في الجمود والتفاهة ، أما انتهاؤها نهاية مفتوحة فانه يجعل عناصرها في تفاعل مستمر ، ويفتحها على الصيرورة ، مما يضع القارئ في التاريخي ـ المطلق ، أو في الواقعي ـ الحي المتنامي . وفي كل الاحوال تعدينا القصيدة بدهشة واعية الى حد الدوار واختلاط الالوان . لقد ظل الشاعر محاصرا ، الا أنه أفلت من الحصار حين ارتدى عباءة الساحر الذي لايموت وهش بعصاه الشعرية على الموجودات فانفلق

الكون بتفجر الاضداد ، وطار الشاعر في أفق الصيرورة خارج تفاهات الاحياء . وكان قد جابه قدره وفقره ، وتدلل على الالهام الذي أغراه ثم تخلى عنه ، وعانى من الحنين ما يزحزح الجبال شوقا الى وطنه وأولاده . وقد ظلَّ في المنفى مع السندباد والخيانة ، وحارب الصحف الصفراء (أبطالها ـ مـزيفو النقـود والتاريـخ والافكار ولاعبو الحبال ، والمهرجون **كاتمو** الاسرار / وجوقة الاوغاد والاشرار)[١٢٨] فهددوه بالقتل حتى عاش فارسا حزينا يترقب صلبه ، الى أن فرغ العالم في نظره من كـل رعشات النوارس والقبرات ، وعلت البحر أعشاب وطحالب ، وغـدت الارض خرابا يبابا . لكن جراحه التي استيقظت في المنفى وفي الوطن عادت لتندمل اثر كل ضحكة سوداء تطلقها احدى قصائده الجامعة التي تلتحق بقطار الصيرورة منفلتة من الحصار .

٤ ـ شعر المرحلة الثانية والقضايا الكبرى :

لم يكن الاتجاه الثوري لدى البياتي ليتضح لو أنه اكتفى بتصوير بعض جوانب الكفاح السياسي أو أمعن في التهكم بالسياسي المحترف وبمن أشبهه من انتهازيين ، أو لو أنه بقي أسير التوتر من جراء الصراع بين المنفى والعودة الى الحياة المطمئنة . ولكن ذلك الاتجاه أخذ بعداً واضحاً في وقوفه عند عدد من القضايا الجماعية ، ومما زاد من وضوحه أن معظم القصائد التي عالجت تلك القضايا كانت مطولات ، تتعدد مقاطها لتستطيع استيعاب كل قضية منها .

وتعد قصيدة مذكرات رجل مجهول[١٢٩] (**١٩٥٤**) ومذكرات رجل مسلول[١٣٠] (**١٩٥٤**) مدخلا لذلك النوع من الشعر ، فكلتا القصيدتين تتحدث عن فرد لا عن جماعة ، ولكن ليصبح ذلك الفرد رمزا ـ أو ممثلا ـ لقطاع جماعي واسع .

---

(١٢٨) ـ ١/٦٦٨ .

(١٢٩) ـ ١/٢٧٠

(١٣٠) ـ ١/٣١٧

وتتألف القصيدة الاولى من ثماني مقطوعات ، وتتحدث عن عامل من الجنوب (لعله الجنوب اللبناني ـ أو العراقي) اسمه سعيد مات أبواه فكفله جده وعانى ما يعانيه اليتيم المهمل من الضياع والعري والتسول . وقد نشأ على حياء فطري (سيتحول من بعد الى كبرياء) ثم هجر قريته ، وتعرفّ الى الكتاب أثناء حياته الكادحة ، وأخذ يفهم معنى الاقطاع والاستغلال ، ونما لديه الشعور بمدى الظلم وحقارة الظالم ، فهو يجد من الحوافز ما يغريه بقتل ذلك «القرد الخليع» . وسواء أكانت دلالة النهاية تومئ الى أن سعيدا الريفي قتل ذلك الاقطاعي أم لم يقتله ، فان نموذج «سعيد» لم ينضج ليصبح ثوريا وانما هو متمرد يوطىء للثورة ، متمرد لانه قام ـ أو تمنى القيام ـ بعمله بدافع حقد فردي دون تنسيق من خلال حركة نضال جماعية .

وقد شجب البياتي من بعد هذا النموذج حين قال باشارة موارية :

لم يكن هناك ارتباط بين دراستنا واحتياجاتنا الزوحية والمادية ، وقد ولّد هذا الانفصام شعورا بالتناقض بين الفكر السائد والواقع القائم أمامنا . ولم يكن هذا الشعور قائما من الفراغ ، وانما قام على شعور طبقي سابق وحادّ ، ولكن هذا الشعور ، لم يكن حقدا ، وانما كان احساسا بفقدان العدالة وانقلاب الاوضاع ، الشيء الذي لا يتطلب عملا فرديا قائما على الحقد[١٣١] .

وبناء القصيدة بسيط يسير بخط مستقيم ، مفرقا بين مراحل الشعور الفردي والجماعي ، ونمو الوعي مرفقا بالفعل أو بالاغراء بالفعل يمثل ذروة درامية فيها .

اما القصيدة الثانية «مذكرات رجل مسلول» فأكثر إمعانا في فرديتها من القصيدة السابقة لو أخذناها على وجهها الظاهر ، ذلك لان «المسلول» شخصية وموضوعا قد ادخلته الرومانتية الى الادب العربي قبل البياتي بزمن طويل ، فاستئناف الموضوع في صورة مذكرات ربما لم يضمن انتقاله الى جو مختلف . ولكن البياتي الذي صورّ عذاب المسلول بين حب الحياة والموت ، قد جعله ينحاز الى الناحية التفاؤلية لا الى الناحية الحزينة الباكية ، ففي الدورة الرابعة من المذكرات يعلن المسلول عن

---

(١٣١) ـ ٢/٩ .

ايمانه بالغد ويختم تلك الدورة بمواجهة الموت مواجهة صريحة

اني لأومن أيها الموت العنيد

بالفكر يعمر أرضنا الذهبية الخضراء ، بالفكر الجديد

حقا لقد جاء هذا الايمان مفاجئا من غير تمهيد ، الا اذا عددنا حلم المرضى بالشمس تمهيد وهو غير كاف لتسويغ تلك النقلة . ومع ذلك فقد جاءت مرتبطة بما بعدها على نحو وثيق :

مانعي الثورات والتاريخ مذ أحببتكم هتك الحجاب

وتفتحت عيناي في قلب الضباب على حراب

جنود روما يذبحون

أطفالكم يا اخوتي البسطاء يا فقراء شعبي الطيبين

ان هذا الوعي بالجماعة يمهد للمقطوعة السادسة حيث يمجد المسلول الحياة حين يتحقق من موته :

٦ ـ الرحيـل

منديل أعياد الطفولة في الوحول

وعليه من رئتيّ شيء لن يحول ،

شيء يقول : «غدا تموت» .

يا مركبات النار

يا عربات أحزان الرحيل

لا تسرعي ، فالارض في أعيادها ، لما تزل يا

مركبات

جذلى ، يباركها بنوها القادمون

ولم يزل في ليلها الصافي الحنون

لنا نجوم تلتقي نظراتنا في ضوئها يا مركبات

لا تسرعي ، فأنا أحب أحب ساحرتي الحياة

فاذا كان بالامكان ان يواجه رجل موته وهو مؤمن بانتصار مبادئه من خلال من يرثون موقفه ويصرفون الحياة كما يحبها أن تكون ، فان بالامكان كتابة قصيدة عن رجل مسلول لا تستثير الاسى ولا تستدر الدموع . وبذلك قلب البياتي الموروث الادبي ، فقد أخذ الاطار وملأه بمضمون يريده فانعكس المضمون على الاطار انعكاسا أفقده معناه القديم ، فغدا الاطار جزءا من المادة الجديدة للمضمون الجديد . لهذا يكون تأثير هذه القصيدة في نفس قارئها مختلفا ، لا لان القصيدة تزيد حساسه بالحياة حين يجد الشاعر قد عرض للرحيل بصورة مركبات النار المسرعة وذكر جذل الارض وحنو نجوم الليل الصافي وهمس أو صرخ في وجه الموت

فأنا أحب ، أحب ساحرتي الحياة ،

ـ لان بناء القصيدة جاء على نحو يكفل مثل ذلك التأثير : ففي المقطع الاول والثاني حديث عن الحب الفردي يتدرج في الرابع والخامس الى الايمان بانتصار الانسان ونضاله ، والخطوة الثانية اكثر اقناعا من الاولى ، اذ يكبر مع الخطوة الثانية اكبارنا لرجل يحتضر فلا يفقد ايمانه بالانسانية ولا يتخلى عن ارادته في تغييرالحياة ، أي انتقل الشاعر بنا من الوجداني الى السامي ، ولعل ذلك ناجم عن أن تصاعد الالم مترافق مع تصاعد الايمان ، وهذا يجعلنا نقول ان القصيدة على هذا المستوى لاينبغي أن تظل فردية ـ كما يوحي بذلك ظاهرها ـ بل هي ـ أو البطل المسلول فيها ـ رمز كفكاوي لاي داء من أدواء المجتمع العربي بحيث ينتهي صراع الاضداد بانتصار الحياة ، ويكون المريض أيّ رجل أو قوم يعي الفرق بين مصيره واستمرار الحياة من بعده .

وتجيء القصائد التي تعالج القضايا ثنائية او ثلاثية في صوتها : ومن أكبر هذه القضايا القضية الفلسطينية التي نظر اليها البياتي من خلال حياة اللاجئين ، ولكي تتضح لنا هذه الثنائية ـ أو الثلاثية ـ نضع «قصائد الى يافا»[١٣٢] (في خمس مقطوعات) مقابل «لماذا نحن في المنفى ـ اللاجئون يسألون» (١٩٦٠) : ففي الاولى نجد

---

(١٣٢) ـ ٢٨١ ـ ١/٢٩١ .

المقطوعات تتميز بشفافية وشحنة عاطفية غامرة .

١ ـ أغنية

(يافا) يسوعك في القيود
عار ، تمزقه الخناجر ، عبر صلبان الحدود
وعلى قبابك غيمة تبكي ،
وخفاش يطير .
ياوردة حمراء ، يا مطر الربيع
قالوا ـ وفي عينيك يحتضر النهار
وتجف رغم تعاسة القلب ، الدموع ـ
قالوا : تمتع من شميم ،
عرار نجد ، يارفيق
فبكيت من عاري :
فما بعد العشية من عرار
فالباب أوصده يهوذا والطريق
خال ، وموتاك الصغار
بلا قبور ، يأكلون
أكبادهم ، وعلى رصيفك يهجعون

ومرّد تلك الشفافية الى طريقة استخدام كلمات تثير أجواء متعددة مثل : يسوع ـ الصلبان ـ القباب ـ عرار نجد ـ الباب ـ الطريق ، لانها تشير على التوالي الى الفلسطيني والوطن المجزأ ، والى الاسلام والعروبة ، والى اليهود وفلسطين والنضال ، والطباق يسيطر على القصيدة بشكل ثبت أنه تفنن لم يفقد سحره ، فهنالك يسوع ويهوذا ، والباب والطريق ، وتمتع فبكيت ، ويحتضر النهار فتجف الدموع ، ثم ذلك القلب لمحتوى التضمين : تمتع من شميم عرار نجد من معنى الحب والحنين الى معنى الفقدان والتشتت ، ثم ذلك التعليل الذي جاء على صورة

حركة مفاجئة تغير المشهد ، «فالباب أوصده يهوذا» مع كل الايحاءات التاريخية والدينية بل والواقعية التي تحملها هذه الجملة ، بحركتها السريعة بعد اقتباسه «عرار نجد» . واذا كانت القصيدة تفتتح بمشهد يسوع في القيد فانها تختتم بمشهد الصغار الجائعين المشردين ، ففي كل صورة دفقة عاطفية تفيض عنها الى الصورة التي تليها ، كما تفيض عن المقطوعة الواحدة الى المقطوعة التي تليها ، في سياق شعري يصور معركة تدور بين القهر والصمود والموت والحياة ، وتأتي الخاتمة على شكل حلم ليلي بعودة اللاجئين ومعهم يسوع (الى الجليل بلا صليب) . من ثم أجد في هذه المقطوعات وحدةعضوية متنامية تبدأ بالرؤية وتتحول الى رؤيا من خلال التصعيد الفني المتدرج الذي انطلق من أعماق الواقع الى اعماق حلم قومي كبير .

ولا كذلك ، «لماذا نحن في المنفى . . .» لانها لا تحمل سوى الانين والتذمر الخاليين من الامل :

لماذا نحن يا ربي
بلا وطن بلا حب
نموت ، نموت في رعب
لماذا نحن في المنفى
لماذا نحن يا ربي

وفي أواخر (١٩٦١) تجيء قصيدة «العرب اللاجئون» وهي تتفجر بالغضب والسخرية ، والمتكلم فيها لا ينكشف الا في المقطوعة الخامسة ، ومن الراجح أنه فلسطيني يفتتح القصيدة بعرض مستعرض للشتات :

يا من رأى أحفاد عدنان على خشب الصليب مسمرين
النمل يأكل لحمهم وطيور جارحة السنين
يا من رآهم يشحذون
يا من رآهم يذرعون
ليل المنافي

ثم تأتي أصوات جماعية تعرض جوانب القضية والناس الذين (باعوا صلاح الدين / باعوا درعه وحصانه ، باعوا قبور اللاجئين) وهي أصوات ليست من الخارج وانما هي طبقات من الوعي تتحاور في ذهن الفلسطيني الذي ينخرط هو الاخر في عملية البيع و لشراء لكنه لا يجد لديه ما يباع غير نفسه وبأبخس ثمن .

من يشتري ، الله يرحمك ويرحم أجمعين

آباءكم يا محسنون

اللاجىء العربي والانسان والحرف المبين

برغيف خبز . ان أعراقي تجف وتضحكون

وبما أن المشترين يضحكون ولا يجودون بالثمن فليس امام هذا الشحاذ ـ السمسار الا أن يكشف عن هويته ليجد من يدفع الثمن :

السندباد أنا

كنوزي في قلوب صغاركم

السندباد بزيّ شحاذ حزين

اللاجئ العربي شحاذ على أبوابكم عار طعين

فالسندباد لاجئ فلسطيني شحاذ ، والمقصود هو العكس : اللاجئ الفلسطيني سندباد في حقيقته الا أنه تخفى في صورة شحاذ ، وينفجر هذا السندباد المتخفي مشهرا بالخطباء المتفيهقين الذي خدعوا شعوبهم وباعوها .

ان هذا المثلث الذي يوضع فيه المنظور الفلسطيني كما نرى يمثل حالات ثلاثا للشاعر لا للفلسطينيين ففي قصائد الى يافا نجده تفاؤليا وفي «لماذا نحن في المنفى . .» نجد فقدان التفاؤل ، فأما «العرب اللاجئون» فقد أبرزت موهبة البياتي الهجّاء الساخر الذي يتدفق بالهجاء تدفقا قد يفسد القصيدة بالمغالاة . وعلى أية حال فان قصيدة «العرب اللاجئون» اخراج جديد «للمقامة» الشعرية ، لان فيها كل العناصر التي تعودنا أن نجدها في المقامة .

بعد ذلك تستوقفنا ثلاثة أصوات تمثل ثلاث قضايا كبيرة : وهي بحسب ترتيب الزمني «١٢ قصيدة الى العراق» [١٣٣] (١٩٥٧) و «قصائد من فينا» [١٣٤] ١٩٥٨) وعشرون قصيدة من برلين[١٣٥] (١٩٥٩) وكل مجموعة من هذه القصائد تتعامل مع قضية ، فالاولى مع القضية الوطنية والثانية مع الحضارة الاوربية والثالثة مع انتصار العمال وانتصار تكافؤ الفرص في المجتمع .

تعرض القصائد الموجهة الى العراق تاريخا قيد الصنع وأقل ما يقال فيها أنها مفعمة بحب حقيقي :

٢ ـ هديّة

شعبي العظيم :
اني وهبتك كل ما في عالمي الارضي
من حب عميم
حبي لاطفالي
وحبي للعصافير الصغيرة والنجوم
وغمست بالدّم ريشتي
وعبرت في شعري التخوم
بلا بطاقة
وجمعت من أزهارك الحمراء باقة
وغدا أقدمها الى ولدي الصغير
هدية المجرى العميق الى الغدير

بالحب الذي يدفع الى النضال ويلهم الشعر يتحرر العراق ، ذلك هو مغزى تلك القصائد .

بعد الفاتحة تتحدث المقطوعة الثانية عن العلاقة التطابقية بين الحزب

---

١٣٣) ـ ٥٠٢ ـ ١/٥١٣ .
١٣٤) ـ ٥٤٦ ـ ١/٥٦٢ .
١٣٥) ـ ٤٥٣ ـ ١/٤٩١ .

والشعب ، كما تتحدث المقطوعات الثلاث التالية (٣ ، ٤ ، ٥) عن رسالة الشعر في خدمة قضية الانسان وولاء الشاعر للحروف الخضر ، ودعوة الى الشعراء للاخلاص للشعر وابعاد المتطفلين عن حماه ، وهجوم على دعاة الفن للفن :

فلتذهبي يا ربة الشعر الكذوب الى الجحيم
فأنا هنا أستلهم الاشعار من حبي العظيم

ويبلغ هذا الهجوم ذروته في المقطوعة الخامسة من خلال السخرية بمقولة «الشعر أعذبه الكذوب» في حين أن مهمة الشعر هي أن يقتحم الخطوب ويجتلي نجم الشعوب . وهكذا يصمد الشاعر في الدفاع عن قضية «الشعر في خدمة المجتمع» ، كما يصمد في المقطوعات الثلاث التالية (٦ ، ٧ ، ٨) أحد الرفاق تحت التعذيب . في التوازي يقف الشاعر الصامد ازاء الرفيق الصامد ، كما يقف الشعراء الذين كانوا أحذية للسلاطين بموازاة الجلادين : فالرسالة هي الرسالة والنضال هو النضال وان اختلفت وسائله . وعلى هذا تكون المقطوعة الثانية التي تحدثت عن العلاقة بين الحزب والشعب هي المقدمة الصحيحة لما بعدها من قصائد ، لان الحزب قدّم للشعب الشاعر والمناضل معا ، وتكون الام في قوله (المقطوعة :٨)

يا عندليبي ان أمك في المساء
في كل يوم تفتح الشباك لكن المساء
يمضي ولا تأتي فتجهش في البكاء

رمزا للشعب الذي يحتضن الحزب ، وتناظرها المقطوعة التاسعة «أغنية الى بغداد» حيث يندمج الحنين الى بغداد بصورة حراس الحدود الذين هم الجلادون في مقطوعات سابقة ، وتكون صورة الشاعر المنفي ـ الفارس الحزين ، مقابلة لصورة الرفيق السجين . وفي المقطوعة العاشرة تتم الوثبة الكبرى ، وتجيء الحادية عشرة لتكون رثاءً لشاب قتل في تلك الوثبة ولعله هو «البطل» لان الشاعر يقول له في الخاتمة

رسالتي كانت اليك بسيطة مثلي ومثل غناء عمال العراق

وفي تمثل قصائد العراق على هذه المستويات من التوازي والتطابق ، نرى فيها

وحدة لا في المعاناة والهدف وحسب بل في البناء الفني نفسه ، هذا على الرغم من أن البساطة والعفوية ـ وأحيانا المباشرة تستولي على هذه القصائد .

أما « قصائد من فيينا » فانها ـ في التحليل الاخير ـ تنقل الينا نفور الشاعر من الحضارة الاوربية ، فاذا عالجناها من حيث تدرجها وجدناها مبنية على تناظرات ومضادات أخفى وأدق من كل ما مر بنا . ثمة تناظر بين الافول والجدار من جهة ، وفيينا ودمشق من جهة أخرى ، بتقابل الزوجين المتناظرين ينهض بناء شعري محوره الناطق في القصيدة وهو يصارع الزمان والموت والوحشة والحنين ثم العودة . هذه كلها ترد بصورة اشارات في المقطوعة الاولى ، وهذا هو مصدر غموضها . وأغلب الظن أن الشاعر نظمها بعد الانتهاء من القصيدة ، فجاءت على شكل الماعات وجد الشاعر أنها ليست بحاجة الى تفصيل بعد أن تكفلت بقية القصائد بذلك .

وما يسميه الشاعر «الافول» انما هو احساسه بتلاشي الاشياء في الزمان الهارب . ـ ٢ ـ تذكر أن أحد الاصدقاء مات ، تعقب هذه الواقعة صحوة ينتفض فيها الشاعر مسائلا حبيبته : (ماذا تقولين اذا عدنا الى الوطن / ولم نجد هناك من يعرفنا / ماذا تقولين ، أيا عصفورة الشجن ؟) . في ـ ٤ ـ يمر الشاعر باستامبول ويخجل من أن يحل فيها لانه يخجل من محمد بن ناظم حكمت (من وجهه الصغير ، لما رآني فارغ اليدين / مسهد العينين / أهيم في شوارع استامبول / في وحشة الافول . .) فالفقر والهزيمة ، ثم المغادرة السريعة كانت دوافع الافول ، شأنها شأن الزمن يمضي بالاصدقاء : فكما غادر الموتى هذا العالم غادر الشاعر استامبول ، فكأن مخره موت له . ـ٥ ـ مع مطاردة الزمن والفقر ، يأتي هاجس الملاحقة السياسية والخوف من الموت غيلة بلا وطن . وهذا من أقسى أنواع الافول (حلمت أني هارب وحيد / في غابة في وطن بعيد / تتبعني الذئاب / عبر البراري السود والهضاب) . وليس الافول ، الذي هو اغتياله ، يقف له منتظرا بالمرصاد ، بل هناك الافول الحضاري الذي يجعل حضارة بأسرها تمر ونحن نيام ، فلا هي تعطينا ولا نحن نمسكها . وقد مثل هذا الهاجس الاخر أجمل تمثيل . في ـ ٦ ـ (ستغسل الامطار /

نافذتي ، سيفتح النهار / لنا طريقا واحدا في ليل أوربا فنستفيق / من نومنا العميق) هذا هو الامل . أما النتيجة الواقعية فتأتي في منتهى القسوة واليأس : (سيحمل القطار / لنا هدايا من بلاد الثلج والازهار / لكنما القطار / مرّ ، وكنت نائما ، حبيبتي ، القطار) . .

في مقابل الافول ، ينتصب الجدار الذي يقلب كل الآمال الى مآس باقية . ففي حين ، يمر القطار ، وتغرب الحياة ، يبقى الجدار وثماره المرة من فقر ووحشة ووحدة وعذاب : (سألعن الحب الذي ينبت في صحرائنا صبار / سألعن النهار / ان لم أجد في ضوئه قيثار / ان لم أجد أزهار / آبارنا مسمومة ، فأين يا حبيبتي الفرار / رفاقنا ماتوا ، ولم يبق سوى الجدار / يسخر من أمواتنا ، من ليلنا المنهار) . في وسط هذا الحصار الخانق تأمل الشاعر بأن تنزل أمطار أوربا ويأتيه قطارها ، هنا ، ينبغي أن نلاحظ مدى محدودية الامل ، فأوروبا لن تزيل «الجدار» بل ستغسل نافذة يتسلل منها الضوء . والقطار لن ينقل الشاعر ، بل سيحمل اليه هدايا . . ومع ذلك مر القطار والشاعر نائم . لكن الجدار قائم أيضا بين الشاعر وبين أوروبا ، فهو يرى أطفالها بلا عيون ، ويحتفل بليلة الميلاد بلا أزهار كما ورد في ـ ٧ ـ . وأما في ـ ٨ ـ فيرى في الشعر والحب منقذين من تلك الوحشة التاريخية التي يسقط فيها المناضل اذ طال انتظاره في المنفى ، ويئس من مرور القطار : (. . فلم أعد أنتظر القطار / عزائي الوحيد أن أكتب في حبيبتي الاشعار) . على أن في هذه المقطوعة نكتة فنية لطيفة . في ـ ٦ ـ يقول : (ستغسل الامطار نافذتي : سيفتح النهار لنا طريقا واحدا في ليل أوروبا) . وهذه لهجة الآمل ،

أما في ـ ٨ ـ فيستعمل صيغة الدعاء : (فلتغسل الامطار / نافذتي ، وليقبل النهار) . ولكن حين ينتصب الجدار بينه وبين أوروبا فانه يشكو : (كقطرةالمطر / كنت وحيدا ، آه يا حبيبتي ، كقطرة المطر) . فهذا الجدار يحمل معجزات باندورا الشريرة . بل ان من معجزاته أن يقلب ذكرى السجن في بغداد الى حنين جارف : (يا نخلة في سجن بغداد ، أتذكرين ؟ / غناءنا الحزين / قبرة طارت مع الشمس ،

وهذا كل ما أذكره يا حسرة السجين) . الطريف أن عنوان هذه المقطوعة (ـ ١٠ ـ تذكار من بغداد) . وفي هذا العنوان من السخرية ما فيه . اذ أن الناس يحملون من البلاد تذكارات تتعلق بأروع مظاهر حضارتها : منحوتات تمثل أهرامات مصر أو برج ايفل من باريس . . الخ . أما أن يكون التذكار صورة نخلة في سجن ، يحملها المرء معه الى فينا ، ويذكرها بكثير من الحنين ، فعجيب . تتمة المقطوعة ـ ١٠ ـ (قبرة طارت مع الشمس ، وفي بغداد من صداحها أنين / يا نخلة في وطني النائي أتذكرين ؟) فنحن نرى القسم الثاني اعادة للقسم الاول ، اعادة عكسية لكي تختتم القصيدة بصورة النخلة التي بدأت بها ، وتبقى القبرة بغنائها وطيرانها في وسط القصيدة تتردد مرتين ، لتفتح شباكا تتنفس منه المقطوعة وتكتسب مع الشمس والذكرى ايقاعا غنائيا حزينا . وعلى هذا درج الشاعر في بناء معظم المقطوعات ، لكي لا يثقل المقطوعة بالكثير من المعاني . نجد ذلك في ـ ٩ ـ و ـ ٨ ـ و ـ ٦ ـ و ـ ٥ ـ فاذا جاءت القصيدة ، بخلاف ذلك ، فأنها تأتي مفرغة في قالب كأنها سبيكة أو كأنها جملة واحدة ، كما نشاهد في قصيدة ـ ٣ ـ الجدار . وهي القصيدة ـ الطلقة أو القصيدة ـ الصرخة . فمقطوعة الجدار ليست أكثر من لعنة مطولة ، وهو يستخدم هذه الطريقة في بناء القصيدة التي تفتتح بابا جديدا من المعاني ، أو تكون مستقلة . فقصيدة الجدار مستقلة عما قبلها وبعدها ، لان الشاعر كان مشغولا بتقديم العناصر الرئيسة في القصيدة ، كما يقدم الكاتب المسرحي شخوص المسرحية :

ـ ١ ـ «النحلة العاشقة» ـ ٢ ـ الموت والرفات ـ ٣ ـ الجدار . تلك هي العناصر الرئيسة في القصائد العشر الاولى . وتجيء القصيدة ـ ١١ ـ فتمثل مرحلة انتقالية بين الحديث عن الأفول (أي الزمن والموت) والجدار والحب المؤلم ، والحديث عن أوروبا في طبيعتها وحضارتها : (سماء أوروبا بلا نجوم / . . . / مستنقع في وطني أجمل من بحيرة في ليل أوروبا بلا ضياء) . ان الفكرة والصورة على مقدار كبير من الابتذال . لكن السماء الرمادية من أشد ما يبعث الضيق في نفس من لم يألفها . ومهما يكن من

أمر ، فان السطر الشعري الاخير يسجل نقلة نهائية الى الحديث عن اوروبا . لذلك تأتي المقطوعة الثانية عشر «حضارة الغرب» مسبوكة بنفس واحد ؛ بصورة طويلة ، وعلى شكل شتيمة طويلة ايضا ، فهي تنهار / قلب من الطين ، وعينان بلا قرار / يجف في بئريهما النهار / عاهرة خلفها القطار / في ليل أوروبا بلا دثار / تموت تحت البرد والامطار / وددت لو صحت بها : أيتها العجوز ، يا هتيكة الازرار / قد فاتك القطار) ، المقطوعة ـ ١٣ ـ مصوغة ايضا في سبيكة واحدة ، مما يدل على الحاح الفكرة عليه وضغطها على نفسه ، وهي تضيف على ما سبق فكرتين أساسيتين : (فلتدفعي رجالك الجوف الى الصلاة ، فالاموات / قد دفنوا أمواتهم ، وانطلقوا بغاة) . فنحن من جهة ، تجاه حضارة تنتج رجالا جوفا ، ومن جهة أخرى فان عالم الموتى قد استيقظ ، وهو العالم الذي ناداه الشاعر في قصيدته «أباريق مهشمة» : (فليدفن الاموات موتاهم وتكتسح السيول / هذي الاباريق القبيحة والطبول)[١٣٦] . نتيجة لهذه النظرة التي تجعل أوروبا العجوز «مقطوعة الاثداء» وعاهرة يطلق الاموات عليها النار ، فان الشاعر يرفض أية علاقة ، حتى مع امرأة . ومثلما سخر من طغاة بغداد في ـ ١٠ ـ تذكار من بغداد ، فانه يسخر الان من فتاة غربية ، يقول لها في ـ ١٤ ـ : (عودي الى بيتك يا صغيرتي ، عودي الى فارسك الجديد / . . . / أنا ، اذا استيقظ فيك الشوق انسان من الجليد / عواطفي تركتها هناك في دمشق ، في مدينة الشمس التي في الليل لا تغيب) . قلنا يسخر من الفتاة ، لانه جعل عنوان المقطوعة «صديقة» . واذن ، فهو الجدار ينتصب مرة أخرى بينه وبين حضارة لا تقدم شيئا لغير المشاركين فيها ، حضارة كنود الى درجة أن موتاها يطلقون عليها النار ، وليس موتى الحضارات الاخرى التي فاتها القطار . فأوروبا لن تهدم بغزو خارجي ، انما بسلسلة ثورات عمالية تغير بنيتها ـ حسب اعتقاد الشاعر . فالموتى هم الموتى في كل حضارة . انما قد يستفيقون أولا ، فهذه مشكلتهم ، ومشكلة حضارتهم .

---

(١٣٦) ـ ١/١٥٩ .

وكنت قد أرجأت فك رموز المقطوعة الاولى في هذه المجموعة ، ففي تلك المقطوعة وعنوانها «النحلة العاشقة» يقول الشاعر :

(عادتْ مع الريح الشمالية / مع السنونو ، مع أغنية / تصبغ في جناحها الجليد / تحلم ، تستعيد / ذكرى غرام مات في الربيع / مات ، وها أزهاره السوداء في الصقيع / تزهر من جديد) . وفي المقطوعة الثالثة عشر ـ نقرأ : (زنابق سود على الضفاف / تدوسها الخراف) . فالازهار السود رمز للموت ، والصقيع هو التجمد الحضاري . وبذلك تكون النحلة العاشقة هي الشاعر الذي عاد الى أوروبا ليستعيد ذكرى لحظة حضارية تمثل اللقاء بين العرب والغرب ، لكن الموت ألقى بيده الباردة على أوروبا ، وجعل الزهرات السود تنبت ثانية في الصقيع . وهكذا تأتي البداية منسجمة مع الخاتمة ـ ١٥ ـ «الى شتراوس» ، فقد غنى له الشاعر : (غنيت : حتى تطفأ المصباح / فليل أوروبا بلا صباح / طال ، وطالت وحشتي فيه ، فيا ملاح . . خذني الى مدينتي المثخنة الجراح / هناك حيث الشمس والاقاح) . وبذلك يتم التقابل والتناظر بين الافول والجدار ، ثم بين فينا ودمشق رمزين حضاريين ، أولاهما تمثل الصقيع والظلام والاخرى تحمل الحب والشمس . أما لماذا يحمل الشاعر حضارة الغرب كل هذه العواطف السلبية ، فلا يرى من أوروبا الا عاهرة عجوزاً فالجواب كامن في موقف أوروبا من العرب في الخمسينات والستينات حين كانت مرحلة تصفية الاستعمار القديم تتمثل في حرب شعواء بين الطرفين في كل قطر عربي : الشمال الافريقي ضد فرنسا ، ومصر والعراق ضد بريطانيا ، والعالم العربي بأسره ضد أوروبا بأسرها بسبب مشكلة فلسطين .

عند البياتي انحياز عاطفي (وهذا أمر طبيعي) تجاه حضارة في دور التكوين يمثلها العراق ـ الوطن ، وكراهية بالغة لحضارة تنهار ، وسعادة غامرة بثمرات النضال في دنيا العمال ، وهذا الشعور الثالث هو ما يترقرق على السطح أو يذهب في الاعماق في مجموعته : عشرون قصيدة من برلين ، وهو يتنقل فيها من مقطوعات تتحدث عن المناضلين الالمان ضد النازية كفعل انتصار الحزب وبقاءه فيقطف

العاملون ثمرات السلام : من شؤون حضارية وصناعية وجيش قوي يحمي السلم الى شؤون ثقافية (لا ينسى اثناء التوقف عندها أن يهاجم النقاد لان طبيعته الهجّاءة لا تعبأ بصلاحية المناسبة أو عدم صلاحيتها) الى الحبّ ينشر أجنحته في ظل السلام ، الى مؤتمر السلام في برلين ، الى مواقف عقائدية يضاهي الشاعر بينها وبين وقفته هو من أجل وطنه :

لن تسرقوا خزائن الفن ولن تستعبدوا بغداد
لن تجدوا يا أيها الفاشست في انتظاركم الا طبول الموت والرماد

وهذه المضاهاة تستغرق بقية القصائد في المجموعة أو تربط بينها بصلة .

وأود قبل التحدث عن خصائص قصائد هذه المجموعة أن أميّز من بينها قصيدة (رقم : ٧) «الى العامل بيتر بابرتز» : لانها تحمل دفء مشاعر انسانية حقيقية ، وصداقة عابرة في لحظة وحدة موحشة :

الى العامل بيتر بابرتز

«من درسدن»

كان وحيدا
كان كالعصفور في الشتاء
في حانة ، أذكر ، ان بابها المضاء
كان وحيدا مثله في وحشة المساء
يا ألف عين نظرت
يا ألف شوق جاء
وغاب في الظلماء
ـ كانت حياتي مثله رجاء ـ
وقلت : يا بحيرة الغناء
لن أعبر الليلة ، فالسماء
بعيدة ، ولوعة البكاء

والداء
ينهشني . وقال : «ما تشاء»
وأخرج الربيع من معطفه ،
وقال لى أشياء
اذكر أن يده كراية حمراء
مرّت على حزني ،
على صحراء
ليلتنا الموحشة الجوفاء
اذكر ان فرحة زرقاء
دبت بروحي ، وبكت أشياء
في غمرة اللقاء

فقد جاء التصوير حيا من ناحيتي وحشة الشاعر وألفة العامل ، مما أفسح المجال لمخيلة الشاعر بأن تنطلق .

على أن المجموعة الشعرية بأكملها تعطي الانطباع بسيادة الذهنية التقريرية عليها وفقدان التجربة الحية ، فقدان التفاعل مع الاشياء وغلبة التصوير الخارجي : ـ ١٩ ـ (تلاقت الاهداب / تكسر الجليد في مواقد الليل ، وغنى بلبل في الغاب) والمبالغة التي يطلب منها أن تشحن الموقف بالانفعال ، فمثلا ، يتلو قوله السابق مباشرة بالنداء التالي : (يا ثوبها الاسود ، يا دوامة العذاب / غرقت : فالنبيذ في الاكواب / يشربني ، حتى تكاد الباب تدور كالطاحونة الحمراء في الضباب / غرقت : النجدة . فالاهداب / تأكل لحمي ، تأكل الاعصاب) . ثمة شيء مضحك في هذه المبالغات التي يركّبها الذهن الواعي (قصده أن يتحدثعن الدوار الذي يشعر به الرجل حين يفتنه جمال امرأة تشرب معه كأس نبيذ . فالمشكلة ليست في التساؤل : هل أن العشرين قصيدة تفلح في تشكيل قصيدة واحدة متكاملة أم تخفق[١٣٧] في

(١٣٧) ـ من هذه الزاوية ، تناول د . احسان عباس الديوان ، وقرر وجود وحدة بين القصائد ، انظر : من الذي سرق النار ، ص ١٤٦ .

ذلك ، اذ لاريب في أن الشاعر أرادها وحدة متكاملة ـ لكنها جاءت موحدة كالوحدة التي نراها في كتاب سياحي : فمؤلفه يتعمد أن يشمل الكتاب ماضي القطر وحاضره وناسه ومعاقله وأبرز أفكاره ومفكريه وشعرائه والمؤتمرات التي عقـدت فيه أو التي شارك فيها . أما كتاب شعر عن بلد ما ، فينبغي أن يحمل الينا رؤيا حضارية تتجاوز مفردات الامور لتصهرها في سياق . لكن الشاعر ألزم نفسه بالاعجـاب بكل مـا رأى . وافترض أن السياق الحضاري الرؤيوي معروف وقائم في نفس القارئ ، فوقع في التقريرية والمبالغة والتصوير الخارجي ، وبقيت القصائد متباعدة لا تشكل وحدة فنية لان الرؤيا التي تلحم الاجزاء والتي تفيض عنها الاجزاء غائبة . والسبب في غياب الرؤيا هو ايمان الشاعر بأنه في عالم تحققت فيه الرؤيا .

عند هذه النقطة بالذات نجد أن مشكلة الوحدة الفنية متقدمة جدا ، وسابقة لاوانها أمام مشكلة أخرى تطرحها القصائد من خلال موقف الشاعر من الواقع : هل يصنع الرضى شعرا ، تلك هي المشكلة : الشاعر يريد أن يقدم رؤية ـ لارؤيا عن عالم جديد متحيز في الزمان والمكان ، قد تحققت فيه أقدم أحلام الانسان بالعدل والسلام ، فوقع في التصوير والتمحل . المطابقة بين الرؤيا والواقع ، تحذف التوتر والصراع والاقناع : كل شئ على أتمه والمهم أن يستمر ، حتى يستمر انذهال الشاعر في سديم هذا العالم العلوي ـ وهذا مصدر حاجته الى المبالغة . القصائد تنقل مشاعر حاج الى أرض موعودة أكثر مما هي رؤيا شاعر يعرف أن الكمال لا ينتهي انجازه على هذه الارض . وهذا هو السبب في محدودية الصور والافكـار في الاداء والشعر . فضحايا الفاشية متشابهون لان الشاعر صورهم من زاوية واحدة ، هي أن موتهم جزء من الماضي الفاشي الذي لن يعود . وموقف الشاعر ليس الا دهشة واحدة تجاه كل شئ (أموت في كأس حليب ساخن)[١٣٨] ، (آه ، يا صهباء / أنا صريع الاعين الزرق ، النار في الافران ، يا صهباء / أعلن في حضرتك الولاء / للعالم الجديد ، للمدخنة السوداء)[١٣٩] . عن مؤتمر السلام في برلين : (أنا شهيد العشق في بلادكم /

(١٣٨) ـ ١/٤٥٩ .

(١٣٩) ـ ١/٤٦٢ .

أنا طعام النار)[140] . وتجاه امرأة حسناء (يا ثوبها الاسود ، يا دوامة العذاب / غرقت : فالنبيذ في الاكواب يشربني)[141] . الموقف الواحد الموحد يثير مشاعر متشاكلة ، ويوحي بتعبيرات متماثلة . وفي النهاية ، يبقى القارئ على السطح تماما ، ينزلق من قصيدة الى أخرى دون أن يكسب عمقا شعوريا أو فكريا عن جنة الماركسية على الارض ، هذه التي زارها البياتي ، فشده . ولعل الشاعر أحسّ ، خلال النظم ، بالمأزق الذي وضع نفسه فيه ، فاستبق الحوادث ، ووضع في منتصف القصائد قصيدة بعنوان «الشعر يتحدى» . للوهلة الاولى ، لايجد لها المرء مناسبة ، لكنه حين يفرغ من الديوان ويرفضه يتذكر هذه القصيدة على أنها رد الشاعر على أي حكم نقدي :

الشعر لا تطاله أوامر النقاد ، الشاعر في رؤياه
يقودكم ، سأمان ، من أنوفكم
عبر التعاسات
ولا يقاد كالحصان في سراه[142] .

ولم أجد شعرا يقود القارئ رغم أنفه كمثل هذه القصائد . فقد انحسمت الفروق ، وانقسم العالم الى أبيض وأسود ، وتنزل على الارض السلام وفي الناس المسرة ، بحيث صار حتى الاستشهاد لا يثير الفجيعة .

خلاصة القول ، أن هذه المجوعة تسقط اذا اعتبرت وحدة أما اذا عدت مجموعة من قصائد متفرقة ، فان بينها قصائد لا تخلو من الجودة .

ولو ألقينا نظرة شمولية على القصائد التي صوّرت القضايا الكبرى لوجدنا البياتي قد توسّل الى ضمان الوحدة في كل منها بوسيلة تختلف عنها في غيرها فهو قد بنى وحدة «قصائد الى يافا» على التضاد بين يسوع ويهوذا وبنى «العرب اللاجئون» على تعدد الاصوات بحسب الاوضاع المرسومة ، وبنى «مذكرات رجل مسلول» على

---

(140) - ١/٤٧١ .
(141) - ١/٤٨٩ .
(142) - ١/٤٦٧ .

جدلية الموت والحياة ، بحيث تنتصر حياة الجماعة برغم موت الفرد . وهو قد بنى «قصائد من فينا» على التوازي في العمق بين المشاعر الحضارية والمشاعر الفردية بالموت والزمن والخيبة ، وذلك ما كفل لها وحدة أوثق من كل ما حققه الشاعر في مطولاته ، وبنى وحدة «١٢ قصيدة الى العراق» على التناظر بين الشاعر والمناضل في ثباتهما وصمودهما ، وبنى «عشرون قصيدة من برلين» على وحدة الموضوع فأخفق لان الوحدة الذهنية تكفي لانشاء مقالة ولا تصلح للبناء الشعري .

وفي الاصوات الثلاثة (العراق ـ فينا ـ برلين) تفاوت واضح من الزاوية التقنية : فحيث نجحت البساطة في القصائد العراقية أخفق التعمل والتزويق في قصائد برلين ، وتجلت المهارة البنائية في قصائد فينا . ولتباين المشاعر التي يحملها الشاعر لكل حضارة أو صوت تعذر الحوار التاريخي بين عالم متحقق (برلين) وعالم قيد التحقيق (العراق) وعالم في طريقه الى الانهيار (فينا) .

٥ ـ خاتمة المرحلة ـ خطوة اولية نحو القناع في «موت المتنبي»

«موت المتنبي»[١٤٣] قصيدة من عشر مقطوعات عن حياة المتنبي . لكن بناءها يطرح اشكالات لا يمكن معها مناقشة القصيدة الا من خلاله . يقول عنها البياتي انها قصيدة يغلب عليها الاسلوب القصصي لاني لم ألبس فيها قناع المتنبي ، ولكني صورت فيها قصة حياته الفاجعة ، بطريقة درامية وتأثرية ، أي أني لم أتبن فيها مواقف المتنبي ، ولم أتكلم من خلال شخصيته[١٤٤] .

ـ ١ ـ المقطوعة الاولى : «اللعنة الاولى» تطرح رسالة المتنبي وصدامه مع عصره : (لتحترق نوافذ المدينه / ولتذبل الحروف والاوراق / ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينه / وليحتضر نسرك فوق جبل الرماد) .

المشكلة بالنسبة للقصيدة ـ شأن معظم الغموض في شعر البياتي ـ هي في تحديد هوية المتكلم . للوهلة الاولى لا بد من الافتراض بأن البياتي يخاطب المتنبي .

---

(١٤٣) ـ ١/٦٩٨ .

(١٤٤) ـ ٢/٣٩ .

فرموز الموتى والنسر والجبل مألوفة في شعر البياتي . خاصة وأن المقطوعة تستمر على هذا النحو : (فأنت بحار بلا سفينه / وأنت منفي بلا مدينه / صليبك ـ الغراب : في المقاطع الحزينة / ينعب ، يبني عشه ، يموت في طاحونه / يا صوت جيل مزقت راياته الهزيمه) . فالضياع والنفي ثم الغراب : رمز الفقر ، والطاحونة : رمز الجهد الضائع ـ كلها مصطلحات البياتي في التعبير عن معاناته هو وعصره هو ، لم يفعل سوى أن أسقطها على حياة المتنبي وعصره ، فالمتكلم هو البياتي والمخاطب هو المتنبي ، كما تدل الضمائر في القصائد : أنت ، صليبك . . ولكن اذا كانت الرؤيا موحدة بين العصرين والتجربة متطابقة بين الشاعرين ، فقد أصبح الناطق واحدا . أي توحد المتكلم والمخاطب في ناطق يناجي نفسه دونما حاجة الى قناع . لقد اكتسب الناطق وعيا لايملكه المتنبي الا بشكل ضمني ظهر في ثورته المسلحة المخفقة ، وفي شعره الذي ينعى على مؤسسات عصره فشلها في صيانة الدولة العربية من التمزق ، والحضارة العربية من الجفاف . هذه المعاني المعاصره تستمر في المقطوعة كما يلي : (يا عالما عاث به التجار والساسة ، يا قصائد الطفولة اليتيمه / لتحترق نوافذ المدينة / ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة / ولتحكم الضفادع العمياء / وليسد العبيد والاماء / وماسحو أحذية الخليفة السكران / والعور والخصيان) صحيح أن هذا صوت البياتي ، وتكرار صورة الاحتراق والضباع هو شباك شعري ، أما الضفادع فهي تمثل الساسة المحترفين ، وبقية الشخصيات هي الحاشية من **الامّعات** الذين يرتزقون من مسايرة السلطة ـ هذا كله صحيح ، ولكن الاصح أن القصيدة عن المتنبي ، وبالتالي فلنا أن نفترض أن الناطق الذي جمع الشاعرين هو المتنبي وقد استعار صوت البياتي كمكبر حديث ليفضي الينا في هذا العصر بتجربته مع عصره ، لان حقيقة السقوط العربي لم تتغير في أساسها ، وهي فساد السلطة . فاذا كان البياتي لم يتكلم من خلال شخصية المتنبي ، فان المتنبي هو الذي يتكلم من خلال البياتي . أي أن البياتي قلب التقنية ، ورضي هو أن يُنطِقَّ المتنبي من خلاله . وسوف نرى مدى صحة هذه الفرضية في تطبيقها على بقية مقطوعات القصيدة .

في القصيدة أربعة أصوات ، كل صوت يمثل مرحلة في حياة المتنبي ـ ٢ ـ «الصوت الاول» يتحدث عن طفولة المتنبي وصباه بلسانه (سفينة الضباب ، يا طفولتي ، تطفو على بحر من الدموع / تشيخ في مرفأها ، تجوع) فسفينة الضباب هي مستقبل المتنبي حين أطل على الحياة وبدأ يتصل بالممدوحين ، وينال القليل من العطاء ليشق دربه في (بحر من الدموع) ، هذه السفينة اضطربت في بحر الحياة وعانت من سقطات شنيعة ، فهي (تزني على رصيفهم ، تستعطف الخليفة الابله ، تستجدي / . . . / لكنها ، والبحر بانتظارها ، تهم بالرجوع) . فهو بعد أن عاش حياة الشعراء المداحين ، ما لبث أن كفّ واسترد نفسه .

ـ ٣ ـ «الصوت الثاني» ، وهو يمثل صوت الضمير أو الواجب ، أو الانا العليا : (الرخ مات ، بيضته تعفنت في طبق الخليفه / الرخ صار جيفه / في طبق من ذهب ـ يا زبد البحار / ويا خيول النار / توثبي واقتحمي الاسوار / ومزقي الشاعر والدينار / وليأكل الخليفة الاوراق والغبار / ولتسلم الاشعار) . بعد أن كف المتنبي عن مدح الولاة والتجار أعلن الثورة . الرخ ، كالنسر ـ رمز للضمير والعنفوان والتجدد . . فاذا صار جيفة في طبق ذهبي ، فهذا يعني أن كل تلك القيم تهاوت أمام اغراء الذهب . وهذا يعني أن الثورة واجبة لاعادة القيم الى مكانها في الحياة .

ـ ٤ ـ «الصوت الثالث» : (كافور كان سيد الخليقه / والشمس والحقيقه) . يبدو هذا الصوت خارجيا . لكن أهاجي المتنبي ومدائحه قد كفتنا مشقة التأويل فالكلام هنا سخرية . وبالتالي فالصوت أيضا صوت المتنبي ، كما أن الصوت الثاني هو صوت المتنبي في ضميره ، والاول صوته في ذكرياته . واذن فما زال المتنبي يتحدث من خلال البياتي .

ـ ٥ ـ «الصوت الاول» : (السيف كان ريشتي وراية الفجيعه / هممت أن اكسره ، هممت أن أبيعه / أرانب هم الملوك ، حجر السقوط ، رؤيا عصرنا الشنيعه) . عودة الصوت الاول الذي هو المتنبي ظاهرا صريحا ، دليل آخر على أن

كلام مستمر عبر ناطق واحد يستعرض مراحل حياته . وأقساها عليه هي :

ـ ٦ ـ «الصوت الرابع» : (أنا شججت جبهة الشاعر بالدواه / بصقت في عيونه ، سرقت منها النور والحياه / . . . / جعلته سخرية البلاط والفرسان والاشباه) . هذا صوت رجل معتد بنفسه ، فخور بنذالته ، انه صوت ابن خالويه ، ولكن أسبابا كثيرة تجعلنا نرجح هنا أيضا أن الناطق هو المتنبي متذكرا . أهم أسبابنا أن قسوة الحادثة في حياة المتنبي وأثرها على سيرته اللاحقة تجعلان الحادثة بارزة بروزا متميزا واضحا في ذهنه . فهو غادر سيف الدولة بعد ذلك الى مصر . السبب الثاني أن القصيدة مبنية على التداعي ولهذا يختل السرد التاريخي ، لان الصوت الثالث في ـ ٤ ـ تحدث عن كافور بلمحة موجزة ، في حين هذا الصوت الرابع تحدث باسهاب ليبرز الحادثة التي تمت قبل رحيل المتنبي الى كافور . السبب الثالث نجده في المقطوعة التالية :

ـ ٧ ـ «الصوت الثاني» : (الشاعر الغارق في الاحزان والاغلال / يعود من غربته ممزقا جريح / ماذا تقول الريح / للشاعر الشريد / في وطن العبيد ؟ / والساسة اللصوص والتجار والانذال / يمرغون القمر الاخضر في الاوحال . . .) ها هو صوت الضمير الذي دعا المتنبي في شبابه الى الثورة ، يعود اليه في نهاية حياته المشبعة بالمرارة والحسرة والهزيمة ـ وابرز علائمها حادثة المتنبي مع ابن خالويه في مجلس سيف الدولة ، حيث تجسدت مكايد البلاط وحسد المتشاعرين في هذه الحادثة . وفي الواقع فان حياة المتنبي لم تستقم بعدها أبدا . فلا عجب أن احتلت مكانا بارزا في نفسه وذاكرته ، ومن ثم أصبحت عنوانا على هزيمته في شخصه وشعره . لهذا جاءت ترشيحا لحديث الصوت الثاني هنا عن حزن الشاعر وغربته ، وأيضا ، عن وعيه الذي اكتسبه خلال حياته . وهذا هو الفرق بين حديثه في ـ ٣ ـ بكلام شعري رمزي مراهق (الرخ صار جيفه / في طبق من ذهب . . .) بحيث تبلغ المثالية النقية ذروتها حين تكون في غاية الثورة (ومزقي الشاعر والدينار . . . ولتسلم الاشعار) وبين حديثه التحليلي هنا : الساسة اللصوص ، والتجار والانذال

يمرغون الامل (يسفحون المال / تحت نعال جاريه / ترقص وهي عاريه / وحولهم مهرج الخليفه / يمعن في نكاته السخيفه) . لقد أصبحت لـديه معـرفة ملمـوسة تفصيلية بالعالم وبمظاهر تفسخ السلطة . فالسياسي يجتمع بمهرج الخليفة ويتقرب اليه لكي يزداد قربا من مصدر السلطة الفعلية ـ وهو هنا الخليفة وليس الشعب . فالحاكم الطاغية يحتكر السلطة والثروة فلا ينالها منه الا من يتقرب الى المقربين اليه . انه النضج يتكلم . ولكن بعد أن تمت دورة حياة الشاعر فتغرّب وعانى وهزم ثم عاد ولم يبق له سوى أن يموت ليخرج من المسرح ويعطينا ، بغيابه ، معنى حياته .

ـ ٨ ـ «المرثية» : (تمزقي ياراية الحب ، فأنت الشـاهد الـوحيد / عشـرون سيفا ، آه ، يا عراقنا ، أغمد في قيثاره ، في قلبه الطريد / ضفادع من كل فج أقبلت تؤبن الفقيد / ضفادع تشرب خمرا ، تأكل الثريد / تقيأ شعرا . انه الطوفان ، يا قصائد الشهيد / تطايري ومرغي عمائم العبيد / وجبهة الخليفة العربيد / في وحل الشارع ، في قمامة الصديد) . أوردنا المقطوعة كاملة لنبين كيف تبرد لهجة السرد وتخفت حتى تصبح تقريرية خارجية ، بحيث لا بد من القول ان البياتي هو المتحدث . ولكن اذا وضعنا في ذهننا ما ذكرناه من تدرج الوعي خلال المقطوعات القائمة على التداعي ، فان بامكاننا الافتراض بأن الشاعر القتيل هو الذي يشاهد ويتحـدث بلهجة موضوعية ، فهو بعد أن قتل تحول الى نموذج بدئي ، وصار مشاهدا خارجيا لا علاقة له بحياته أو حياة غيره . بناء على ذلك تكون «اللعنة الاولى» ـ ١ ـ هي أيضا بلسان المتنبي الميت ، لانها تحمل نضج تجربته كاملة . والمقطوعات ـ ٢ ـ الى ـ ٧ ـ مراحل من حياته بلسانه فهي محدودة الوعي أو متدرجة الوعي لان كلاً منها يمثل ذكرى مرحلة ، حتى اذا عـاد المتنبي يتكلم من خلال المـوت ، أو في الحياة بعـد الحياة ، عاد الى كلامه ذلك النضج الكلي في تجربته . فلا عجب أن عرض بشكل تقريري محايد حفل تأبينه ، وناجى قصائده ، «قصائد الشهيـد» بأن تمـرغ جبهة الساسة الطغاة .

ـ ٩ ـ «اللعنة الثانية» تحمل طابع النبوءة : (أرى بعين الغيب ـ يـا حضارة

السقوط والضياع ـ / حوافر الخيول والضباع / تأكل هذي الجيف اللعينة / تكتسح المدينة / . . . / أرى على ابوابك الطوفان / يكتسح الساسة والتجار / أرى ، خيول النار / تدمر الابراج والاسوار) ، أي أن ما طرحته اللعنة الاولى على أنه رسالة حياته ، ثم استذكر حياته واخفاقها في تحقيق رسالته ، أصبح الان لعنة تطارد الحضارة المتيبسة ، وتقضي على الساسة فيها والتجار بالطوفان وخيول النار .

ـ ١٠ ـ «الشاعر بعد ألف سنة» : (عيونه الطينية السوداء / تسبر غور الجرح في السماء / حصانه يصهل في المساء / على تخوم المدن الغبراء / يرود نبع الماء) . هذا هو الفن : «انه تعبير عن تجارب التحول من الوجود الفردي الى النموذج البدئي . والمبدع يعيش بين النفس التي يكون فيها والنفس التي يصير اليها . وحياتاه : احداهما في عصره وأخرى في عصر مقبل»[١٤٥] . لقد رضي البياتي أن يصبح ناطقا بلسان المتنبي بدل العكس ، ولا ريب في أن هذا حقق للبياتي راحة نفسية كبيرة لان هذا الدور وفرّ له فرصة تقمص الشاعر القتيل ، بعد معاناة النفي والفقر والغربة والصدام مع العصر وتنكر الاصدقاء وشماتة الاعداء وهزيمة القضية مع استمرار الايمان بها الى أبد الابدين : (عشرون جرحا فتحت في صدره فاها ، وصاحت / أشعلت في دمها النجوم / وهو على أسوار بغداد وفي أسواقها يحوم) . ان المماهاة بين الشاعرين سهلت على الناطق اعطاء التجربة بكل حرارتها مرتسمة على عصريهما ، وأتاحت له فرص الالتفات في صيغ الخطاب والمناوحة بين الضمايز كما المناوحة بين العصور . أما الاصوات التي قصد بها تعدد الشخصيات بتعدد المراحل ، فقد أسهمت في وحدة القصيدة لانها حفرت في العمق في مكان واحد ، هو النقطة التي تلتقي فيها معاناة الشعراء في كل العصور .

٦ ـ بين الرؤية والرؤيا في المرحلتين الاولى والثانية : تكوين النموذج البدئي

---

(١٤٥) ـ تجد اراء ييتس هذه في كتاب

— Ellman, R. Yeats, The Man and the Masks, N.Y 1948, PP. 185 — 189.

في المرحلتين الماضيتين تراوح نتائج الشاعر بين الرؤية والرؤيا . فمنذ أباريق مهشمة ، بدأت في قصائد الشاعر بوادر اتجاه تسجيلي تقرر الواقع كما هو ، وكما استوعبته الصورة العريضة في «القرية الملعونة[١٤٦] و «ماو ماو»[١٤٧] و«مذكرات رجل مجهول[١٤٨] . ثم استشرى هذا الاتجاه في مرحلة الثوري المنتمي التي دامت قرابة عشر سنين ، فشغل معظم قصائد الكفاح السياسي والحكايات المجازية التي كتبت «للملايين البسطاء» ، وقصائد الهجاء السياسي التي رأينا انها تتصف بتركيب ذهني يجعلها تفتقر الى وحدة عضوية ، أو بحماسة زائدة تستعجل التصوير لتقفز الى النتائج . وحتى حين حاولت هذه القصائد أن تستخدم الرموز ظلت محددة ببعدين تنزلق عليهما العين بمجرد أن تبصرهما ، بسبب حذف الصراع بين الاضداد ومحدودية الفكرة والنظرة . فاتجاه الرؤية يسيطر أيضا على أكثر نتاج المرحلة الثانية مثلما سيطر على الاولى .

ومع ذلك فان في المرحلة الاولى بواكير رؤيا متعددة الجوانب . اذ لاشك بأن قصيدة «أباريق مهشمة» يشرق في مطلعها إستشراف رؤوي يختلج بالحب والضوء ، وتدفق الينابيع .

الله ، والافق المنوّر ، والعبيد
يتحسسون قيودهم :
« شيّد مدائنك الغداة
بالقرب من بركان فيزوف ، ولا تقنع بما دون النجوم
وليضرم الحب العنيف
في قلبك النيران ، والفرح العميق »[١٤٩]

فهذا الاستشراف ينفتح على أفق من الحياة الكريمة في عنفوان اندفاعها ويزيد

---

(١٤٦) - ١/٢١٦ .
(١٤٧) - ١/٢٥٥ .
(١٤٨) - ١/٢٧٠ .
(١٤٩) - ١/١٥٧ .

من كثافته وواقعيتها (أي عدم مثاليته) كونه يرد الى جانب الحكم القديمة والامثال البالية . كذلك تلمع بشائر الرؤيا وامضة كالبرق في «الملجأ العشرون» : (يافا . نعود غدا اليك مع الحصار / ومع السنونو والربيع / ومع الرفاق العائدين من المنافي والسجون / وسط أصوات الانين .)[١٥٠]

أما القصائد الوجودية في الديوان . فانها أيضا تحمل قبسا رؤياويا عن الضياع والعزلة واللاجدوى . غير أن عشاق المنفى هؤلاء يبقون في عزلتهم القفراء مع الشوك والاموات ، فلا نظفر بتركيب يجمعهم لا مع الاموات ولا مع الثوار . وان كان وجودهم يمنح الديوان غنى وتعددا . لكن كل ذلك لايرقى الى مستوى الرؤيا التي طرحتها قصيدة أباريق مهشمة .

وينتهي الهجاء السياسي كذلك الى إستشراف لرؤيا السقوط في «مرثية الى مهرج» ، حيث يستحيل العالم الى مسرح خاو بلا أنوار ، ولا يبقى سوى أن تلتهم النيران مثل هذا المكان الذي يختنق فيه الانسان . على الصعيد الانفعالي تطورت مشاعر الكره والاحتقار والتقزز الى موقف من الاشفاق والحسرة . بلغ في «حزيرانيات» البياتي حدود الدعاء لله بأن ينقذ الامة من المهاوي التي أردتها فيها قياداتها . ولكن من خلال الدعاء انبثقت ملامح العالم البديل : ان الدعاء شعيرة تستبعد عالماً منفرا وتستحضر عالماً مرغوباً فيه . مرة أخرى تبزغ بوادر الرؤيا متجاورة مع التقزز من العالم الواقعي ، فتكتسب ، بالتضاد ، كثافة وواقعية واشراقا :

من يدل العاشق الاعمى على أسوار نيسابور
يبكي فجرها النائي البعيد ؟
بين آلات الطواغيت وضحكات جرير
ومناحات الجواري والعبيد
جفت الابار في الدرب اليها والدموع ،
وخبت في قدح الخمر ، وفي أيدي المغنين الشموع .

---

(١٥٠) - ٢/١٦٥ .

من يدل العاشق الاعمى
على خمار حان النور في كل العصور .
وعلى جثة بحار غريق
يتبع الشمس الى المنفى
ويستلقي الى الشاطئ عشبا وحريق[١٥١]

هنا نلاحظ أن الواقع قد تبخر في وهج البحث عن عالم بديل ، بل أصبح الجهد المبذول في البحث هو البديل عن وصف العناء الذي يلقاه الشاعر من العالم الواقعي ، في حين أن الهدف المنشود يزداد ابتعادا كلما ازداد الشاعر امعانا في البحث والحافا في الطلب . ان تقنية البحث والتحري كانت تسيطر على الشاعر في هذه المرحلة ، وتلهمه الشعر المعجب .

أما التقنيات الاخرى ، فقد استوعبت الصورةُ العريضة والصورة الطويلة وصف البيئة ورسم النماذج الشخصية ، مع التداعي والحكم القديمة ، ثم سيطر الاداء المباشر على القصائد السياسية ، غير أن قصيدة «هاملت»[١٥٢] مروية بلسان بطلها على نمط الحوار الذاتي المسرحي ، بينما تبدأ «يوميات سياسي محترف»[١٥٣] بوصف خارجي يقدمه الشاعر في المقطوعة الاولى ، ثم تستمر المقطوعات الثلاث الاخرى بلسان السياسي . في حين يتداخل صوت الشاعر مع هواجس بطل قصيدة «مرثية الى مهرّج» .

أما حديث الشاعر عن تجربته في المنفى فهو بضمير المتكلم الذي يعاني الغربة والحنين والفقر والذعر في سبيل رسالته ، ومنذ البداية تندمج هذه العناصر في رسائله الى زوجه واطفاله ، ومن خلالهم يلمح الوطن وأطفاله وعذاب الاخرين في سبيل الهدف ذاته . وتتبلور صورة الشاعر في هذا الاطار نموذجا للتضحية والمعاناة . فهو يحارب بشعره عالما مرفوضا . لكن طغاة هذا

---

(١٥١) - ٢/٢٩٥ .
(١٥٢) - ١/٦٢٥ .
(١٥٣) - ١/٤٢٢ .

العالم يملكون القوة والقسوة ليخمدوا أنفاسه ، فيغدو الاغتيال هاجسا يوحي اليه بصورة الشاعر المشرد القتيل. ولما غدت القضية قضية حياة أو موت، فان الشعراء الاعداء يظهرون بمظهر المأجورين والمتملقين لكن صورتهم المنفرة تتلاشى مع الزمن ليحل محلها مغزى الجهد الضائع . فيما تستمر صورة الشاعر المصلوب أو الشاعر المحاصر اليائس المهدد بالقتل في منفاه تتبلور في صورتين : الاولى نفي للعالم : فهو يعبر عن الاستلاب الذي يعانيه باعطاء معادل موضوعي لمشاعره في تصوير العالم كأرض خراب موحشة فارغة من الحياة والحركة . تهمد تحت الصقيع وخيبة الموت . فان لم ينف العالم طغت عواطفه على القصيدة . مع التطور ونضج التجربة ، لم يعد الشاعر يكتفي بنفثة القصيدة القصيرة ، بل صار يقدم قصائد من مقطوعات متعددة مشحونة بالاحساس بالتعب والضياع والمقاومة والحنين والهزيمة والتشرد والتمرد .

الصورة الثانية يستمدها من معنى كفاحه وعمق ايمانه باستمرار المعركة ، بصرف النظر عن النتائج السلبية الراهنة . وبما أنه يتخذ الشعر سلاحا ، فأن كل ذلك أوحى اليه بصورة الفارس الشاعر الحزين يصارع أعداءه فيصرع ثم يعود الى المعركة ثانية . فهو صانع المستقبل ، والشهيد ـ الحي المتوج بالشوك والصبار . من هذه الصورة تولدت فكرة المعاتبة بين الشاعر والقدر ، مع الدلال والتمنع : أنت أغريتني وتخليت عني ، لكني لن أبيع قصائدي بل أهبها لقضيتي . وهذه التجارب الحياتية والشعرية كلها تكثفت في قصيدة «سفر الفقر والثورة»[١٥٤] ، حيث أقام مواجهة مع الحياة والقدر والعصر تجاه ما عاناه من حنين وفقر ومطاردة وغربة . لكن التقنية ارتقت من العرض المباشر لانفعالات الشاعر في قصائد مطولة ، الى ابتكار أوضاع تمثيلية توحي بتلك التجارب ، واجراء حوارات مركزة بأصوات نصف معرّفة (أي

---

(١٥٤) ـ ٢/٢٨٣ .

يمكن أن نستدل على هوية المتكلم بتتبع القرائن) تجر الاوضاع التمثيلية الى بؤرة القصيدة بحيث ان التشتت الظاهري يؤدي مباشرة الى توحيدالقصيدةوربط مقاطعها ذات الموضوعات والاوضاع المختلفة ربطا محكما في العمق الحي من تجربة الحياة بأكملها ، مما يجعل القصيدة بتناقضاتها محاكاة للحياة تتجاوز

مفهوم شعر التجربة في انفكاك الفكر عن الشعور لتبلغ منطقة الرؤيا الصافية التي تطرح الحياة بكل صخبها وتفاهتها وتشتتها وازدواج اللذة بالالم فيها ـ غير ان القصيدة تظل مفككة ، بالرغم من ترابط أواصرها في العمق ، وبالتالي فانها تبقى مفتوحة على الحياة ، فيما يخرج منها الشاعر بقوة الشعر الذي هو العنصر السامي الوحيد في الحياة ضمن القصيدة . فهو السلاح السحري الذي يجدد حياة الشاعر كلما قتل ، ويخرج به من الحصار المضروب حوله من قبل أعداء الحياة .

وهنا يفلح الشاعر في تقديم رؤيا خالصة:ان التناقضات لاتنحل في تركيب جديد بل تبقى محتفظة بكيانها وصلابتها،كما في العالم الواقعي،لكن الشعر والثورة ينخران فيها دون أن يفلحا في القضاء عليها.لذلك تبقى عمليا كل المقطوعات في القصيدة مفتوحة على الصيرورة،ويصبح تجدد حياة الشاعر منسجما مع منطق الصيرورة لان عودته الى الحياة اثر كل هزيمة يلقى فيها مصرعه، تشبه عمليات الكر والفرّ التي كان يخوضها

الفارس العربي أو القبيلة ، تشبه انتجاع **الكلأ** والمرعى **المرتبط** بدورة الفصول ـ وبالتالي فالعودة تعبير عن التجربة العرقية المختزنة في ذاكرتنا عن الاسلاف والابطال الاسطوريين من عنترة وسيف بن ذي يزن ورحلات القبائل التي كانت ترى في جلائها عن موطنها موتها لكن صميم حياتها مرتبط بالبحث عن مرعى أو ملجأ جديد . هذا الارث العرقي المرتبط بالتجربة الجمعية في عصور التكوين يرفده إرث تاريخي يتردد في الذاكرة الواعية واللاواعية : فقد صرعت روما ثم فارس ثم الصليبيون ثم التتار ثم الاستعمار **الاوروبي** هذه المنطقة العربية على مدى ألفي عام ، ولكن العرب في كل مرة كانوا ينهضون كأنما بفعل قوة سحرية ، وهذه الصورة ربما غدت أشد فاعلية في عصر الهزائم العربية منذ نكبة فلسطين الى اليوم . فالنفس

العربية منشطرة كأنما بواسطة منشار بين التسليم بالهزيمة والامل المعلق أبدا بمعركة قادمة مختلفة في نتائجها . لكل هذا ، فان صورة الفارس ـ الشاعر ، والقتيل ـ العائد الى الحياة ، ليست اشارة فردية الى ذات الشاعر أو تجربته ، بل هي اشارة من ذلك الكل الاوسع الذي تماهت به ذات الشاعر وارتسمت عليها تجربته فزوّدها بصورة هذا النموذج البدئي الذي استغرق تكوينه الشعري عشر سنوات ، والذي لم يستطع الشاعر أن يعبر عنه قبل أن يبلغ الاربعين من عمره ، في حين أن كل صوره الجزئية كانت تتجه الى تشكيل هذا النموذج القادر على استيعابها واعطائها وحدة ذات مغزى ، وبالتالي فان صراع الشاعر الفارس مع الاعداء الذين ينقلبون مسوخا ، لكنهم يتمكنون منه ، يحمل في طياته تعبيرا عن ديالكتيك الرغبة التي تخلق حضارة، والنفور الذي يحدث أمام العوائق . هذا الديالكتيك أكثر ظهورا في المطولات منه في القصائد . «فمذكرات رجل مجهول»[١٥٥] التي تتخذ شكل حوار ذاتي مسرحي على صورة مذكرات تنتهي في الظلام والدماء والمطاردة نهاية غامضة : فلا الاقطاعي يقتل ولا العامل . لكن الصراع مستمر . «قصائد الى يافا»[١٥٦] تمس اللاشعور الجمعي في أكثر من موضع ، فهي أيضا مبنية على صراع ثنائي ، وهي أيضا تطرح صور الرحيل والعودة سواء بشكلها البدوي أو عبر صلب يسوع وعودته . وحتى الشحاذ الفلسطيني في «العرب اللاجئون»[١٥٧] يظهر في النهاية ليس شحاذا بل كأنه تخفى بهذا الزي ، فهو في الاساس سندباد يسخر بلهجة شحاذ من القادرين على دفع المال وقبضه في حلبة السياسة القومية . وجدلية الخفاء والعودة مجسدة في سندباد الذي هو صورة المجتمع التجاري العربي للنموذج البدئي المتجسد في عنترة . فهو أيضا فارس ، رحالة ، وقصاص لان المجتمع التجاري لا يحتاج الى شاعر . الا أن عنترة هو فارس البر وشاعره ، في حين أن سندباد هو فارس البحر وراويته . ورمز سندباد شديد الالفة مع نفس البياتي ، تراه يدور بصورة مختلفة وغير

(١٥٥) ـ ١/٢٧٠ .

(١٥٦) ـ ١/٢٨١ .

(١٥٧) ـ ١/٦١٤ .

مقصودة ـ أحيانا ـ في قصائده ، لان البياتي يتماهى معه بصور واعية . بشكل واع يبتعد البياتي عن عنترة والسندباد ، لما يمثله الاول من صخب وجاهلية بعيدة عن مزاج البياتي الرائي ، ولان الشاعر خليل حاوي استأثر بالسندباد في وقت مبكر ، فترى البياتي يذكره لماماً باشارات خاطفة ، لكنه في أعماقه يتماهى معه ـ فالسندباد عراقي في نهاية التحليل ، أي أن البياتي العراقي لا يراه خرافيا بقدر ما نراه . وليست رحلات السندباد والمهالك التي تردّى مغامراً في أرجائها الا رموزا للموت والعودة من الموت . هذه الجدلية ظهرت عند البياتي مبكرة في مذكرات رجل مسلول ، حيث يرحل الرجل في موكب من التهاليل للحياة التي ستحتضن أفكاره وتنتصر بها بعد موته ، وحين اختفى النموذج البدئي واختفت جدلية الموت والحياة في «عشرون قصيدة من برلين» سقطت القصيدة أي ظلت على سطح الحياة تريد أن تمجد ما هو قائم على سطح الارض ، ولم تنظر الى ما يتفاعل في احشائها . وبالرغم من أن الصنعة الشعرية أكثر حفاوة بهذه القصائد من عنايتها بـ «١٢ قصيدة الى العراق»[١٥٨] فقد جاءت هذه أكثر تأثيرا وأوقع في النفس ـ لا لان البياتي يحب العراق أكثر من ألمانيا فقط بل لان هذه القصائد مبنية على التناظر بين صورة الشاعر الفارس (شعري جواد جامح ، يعدو بفارسه الحزين / نحو الينابيع البعيدة في الجبال) الذي يدوس بقدمه دعاة الفن (وأحطم الاشعار فوق رؤوسهم) وبين المناضل السجين الذي صمد للتعذيب حتى قتل دون أن يرضى بالانسحاب من الحزب . ان موت المقاتلين والمناضلين وبقاء الشاعر يوحي له أيضا بأن حياته متجددة فهو يموت معهم ، يتقمص المهم وموتهم ، ثم يعود الى الحياة بفضل الشعر : (من موت أحبابي تعلمت الحياة)[١٥٩] . وهذا الاحساس ببقاء شخصه كشاعر وسط موت الاخرين هو السرير العميق للنهر الذي تجري في أعماقه «قصائد من فيينا»[١٦٠] فما أسميناه خلال التحليل «الافول ، أو احساس الشاعر بتلاشي الاشياء في الزمن الهارب» يقيم موازاة بين

(١٥٨) ـ ١/٥٠١ .
(١٥٩) ـ ١/٥١٢ .
(١٦٠) . ١/٥٤٥ .

احباب أحبابه واندثار حضارة الغرب . وبما أن الاحساس بهذا التوازي هو أعمق ما في القصيدة فان التناظرات بين الافول والجدار ، وفيينا ودمشق ، انما تنهض في الحقيقة على هذا الاساس العميق ، لذلك تظل هذه القصائد أشبه بمرثية طويلة للاحياء الذين يعرفهم وللحضارة الغربية ـ بل ان الشاعر نفسه يذكر : (حلمت أني هارب طريد / . . . / أموت في مدينة مجهولة) . ولهذا فان العالم الذي يتراءى من خلال هذه القصائد أشبه بعالم الارض الخراب (سالعن الحب الذي ينبت في صحرائنا صبار / . . . / آبارنا مسمومة ، فأين يا حبيبتي الفرار / رفاقنا ماتوا ، ولم يبق سوى الجدار) . وأطفال أوربا بلا عيون ، وتذكاره من بغداد نخلة في سجنها ، و «الصديقة» (دمية تجهل ما أريد) . فالعالم خراب من ناحيتيه الاثنتين سواء بسواء ، الا أن هوى الشاعر يميل به صوب دمشق ـ دون أن يبث فيه أو في القصيدة أي احساس بالحياة .

ولو عددنا «موت المتنبي» ـ تتمة للاحساس بالموت والافول ، لوجدنا أن هذا الاحساس تحول الى رؤيا بالدمار الشامل من الداخل : (وليحتضر نسرك فوق جبل) ومن الخارج (أرى الخفافيش على نوافذ البيوت والحيطان / والنمل والفئران / تعبث في خزائن الخليفة السكران) . فرؤيا الدمار الشامل هي النبوءة التي يحملها المتنبي الى عصرنا ، مستخدما البياتي ناطقا . وهذا التحليل دليل اضافي على صحة فرضيتنا بأن المتنبي هو الذي يتكلم من خلال البياتي . فالبياتي هو الناطق ، وتقنية القصيدة مبنية على أساس ناطقي عزرا باوند[١٦١] . ولئن كانت اللعنة الاولى في القصيدة موجهة الى

---

(١٦١) ـ الناطقون Personae مصطلح استعمله عزرا باوند لتعريف تقنيته في استعمال الشعراء القدماء وأقنعة تامة عن الذات في كل قصيدة» . يتألف الناطق من شخصين هما الشاعر القديم والشاعر الحديث : «وبانتحال قناع الشاعر القديم يغدو باوند شاعرين في وقت واحد ، ومن خلال المصطلح المعاصر يتحدث فكر هو أعظم من أي منهما»

J.P. Sullivan, Ezra Pound and Sextus Propertius — A Study in Creative Translation. University of Texas press. Austim, 1964.

Ezra Pound, Gaudier — Brzeska, The Bodley Head, London 1916. P98

George T. Wright, The Poet in the Poem, University of California Press, 1962, PP 6 — 12.

عصره فالثانية موجهة إلى عصرنا بدليل أن المقطوعة (١٠) تختم القصيدة بعودة المتنبي و (حصانه عبر المراعي الخضر والتلال / يوقظ في حافره النجوم والاطفال / يوقظ في ذاكرة السنين / اللهب الاسود والحب الذي يموت في ظل السيوف ، عاصفا مدمرا ، حزين) . فكأن لسان الشاعرين حكم بالموت على حضارة تقضي بالقتل على الشاعر .

بروز تقنية القناع
أو
« الثوري في الثورة المستمرة »

ومدى تطور الرؤيا في هذه المرحلة الثالثة

لماذا القناع ؟ :

لماذا اختار البياتي القناع ، دون بقية تقنيات الشعر الحديث ، ليعبر بواسطته عن مرحلة جديدة ؟

ان من ينظر الى تدرج الشاعر في استخدام القناع يجد أنه بدأ متفرقا في النار والكلمات (١٩٦٤) ثم استولى على شعره حتى صدور (الكتابة على الطين) (١٩٧٠). ولا ريب في أن ذلك تم بضغط داخلي يتعلق بموهبته وشخصه . فالبياتي منذ البداية نظر الى الناس نظرة نخبوية . فمنذ أول بيت في أول ديوان ، «ملائكة وشياطين» (١٩٥٠) ، يميز الشاعر نفسه عن القطيع ، ويصون قصائده عن ابتذال المساومة ويدوف الخير بالشر فيذوق ثمر الفردوس من أنياب الثعبان ويدفع الملائكة الى مراودة الشيطان ، يتراءى له طيف الفناء عبر الخمر والصقيع :

لم أصطنع حبا كهذا القطيع ... ولم أبع في السوق ألحاني
اليوم خمر ، وغدا في الصقيع ... تطمر ريح الليل ديواني[1]
ياقارئي ـ من لست أعرفه ... قف وقفة السكير في حاني
ان كنت ممن لم يذق ثمر ... الفردوس من أنياب ثعبان
فاطرحه من كفيك معتصما ... باسم الذي أودى بايماني
اني أخاف عليك من نزق ... يغري ملائكتي بشيطاني[2]

وقد رأيناه في «أباريق مهشمة» (١٩٥٤) يقسم الناس الى «عالم الموتى » من جهة ، و «سارقي النار والعشاق» من جهة أخرى ، ثم «الطواغيت» من المستغلين وأجهزة القمع من جهة ثالثة . وهو يجعل «سارق النار»[3] يبصق على قيده وسجانه وينجو من الظلم بجلده ، وحجته في ذلك أنه لم يجد أحدا ينصره في نضاله :

عصر البطولات قد ولى ، وهأنذا

١) ـ ١/٣ .
٢) ـ ١/٧ .
٣) ـ ١/١٨٠ .

أعود من عالم الموتى بخذلان
وحدي احترقت ، أنا وحدي ، وكم عبرت
بي الشموس ، ولم تحفل بأحزاني . .

أما «عشاق في المنفى»[٤] ، فلا يكتفي أحدهم بالشعور أنه وحيد (كقطرة المطر العقيم) ، بل يرى الاخرين (يحفرون قبورهم عبر الجدار) بل أن هذا «العاشق» يستخدم عجزه وسيلة للتميز على الاخرين : (وأنا وأنت وهؤلاء / كالعنزة الجرباء أفردها القطيع / لا نستطيع . . / واذا استطعنا فالجدار / والتافهون/ يقفون بالمرصاد ، كالسد المنيع) .

عندما انتقل البياتي من الحديث عن «عالم الموتى» الى الاشادة «بملايين الكادحين» ، وصار ثوريا منتميا ـ حسب تعبيره وتصنيفه ـ ظلت النماذج المتميزة تجتذبه أكثر من الحركة الجماعية ، بدليل أن «أبو زيد السروجي»[٥] (١٩٥٩) من أفضل النماذج تصويرا بالرغم من شجب الشاعر لها .

نخلص من هذا الى أن الطبع الفني للشاعر ـ يتجه بشكل فطري نحو رسم النماذج . كما أن تقييمه الفكري للحياة يميل الى انتخاب الاشخاص المتميزين من جانبي السلب والايجاب . ولهذا تراه في الصفحة الاولى[٦] من كتابه تجربتي الشعرية (١٩٦٨) يقدم الاعتراف التالي : «لم يكن الشعر هو أول ما حاولته من أشكال الكتابة . لقد كتبت القصة القصيرة وكثيرا من الحواريات القصيرة والقصائد أيضا» ولعل في هذا ما قد يعلل سبب تأخر نضجه الشعري .

وقد شاهدنا من خلال قصائده في الهجاء السياسي والكفاح السياسي وغيرهما كيف أن مشاعر الشاعر وانطباعاته تميل الى التجسد في نموذج . والبياتي نفسه على وعي بهذا ، كما ورد في قوله : (كان تكويني النفسي من أساسه : الرؤية الشاملة للاشياء ، والنفاذ الى جوهر الاشياء الصغيرة التي هي مادة الشعر وينبوعه) . وقد

---

(٤) - ١/٢١٠ .
(٥) - ١/٥٦٧ .
(٦) - ٢/٧ .

تدخلت عوامل عديدة لتوجه هذا التكوين النفسي وجهته نحو رسم النماذج من الداخل . وأول هذه العوامل اهتمام البياتي بالتاريخ . فالتاريخ العربي يقوم بالدرجة الاولى على سلسلة من القمم الشخصية التي تنهض بالامة من كبواتها : محمد ، عمر ، علي ، معاوية ، المنصور ، صلاح الدين ، جمال عبد الناصر . كذلك فان تاريخ الادب العربي نمطي مملّ اذا لم تؤسس مراحله وفق حياة كبار شعرائه : النابغة ، بشار ، أبو نواس ، المتنبي ، المعري ، جبران . . الخ . ان التغيير الذي أدخله هؤلاء على النسق الشعري العام قد يكون طفيفا ، لكن حياة كل منهم بمغامراتها وشذوذها وطموحها ، صبغت شعره ومرحلته بلونها الفاقع .

ثم ان البياتي ـ فيما يستبينه دارس شعره ـ ذو ميل الى استبطان الامور وتقليبها على وجوهها ، لهذا نجده يأخذ المعنى الواحد ويكرره مرات في مدى سنوات حتى يستوي له التعبير عنه في قصيدة تفوق كل ما عداها وتستوعبه .

والبياتي أيضا شاعر متطور ـ كما لاحظنا في شعر المرحلتين السابقتين ـ فبين التمرد المجاني في أباريق مهشمة والثوروية الملتزمة فيما تلاها ، ثم التحرر من هذه وتلك فيما بعد ، تنطرح مشكلات وقضايا كبيرة : النظرة الى الحياة والموت ، النظرة الى النفي والتنقل (السفر ، هنا ، لا يعني الموت فقط وانما يعني الميلاد أيضا ، فالموت والميلاد في مثل هذه الحالة أشبه بقناعين لوجه واحد ، وهو وجه الانسان المتمرد الثوري الذي يقف بتحد وشموخ أمام قدره : في المنفى والملكوت)[٧] . النظرة الى عملية الخلق الفني (وهي عبور من خلال الموت ـ هي ثورة بحد ذاتها للاستئثار بالحياة ، وهي مرتبطة بالابداع التاريخي) .

وأهم من كل ماسبق أن البياتي في مراحله الثلاث لم يتنكر لماضيه ، بل كان في كل مرحلة يتبنى حياته ونتاجه كله ، وهذا ما أملى عليه املاء محاولة التوفيق بين البطل الوجودي والمناضل الثوري والمتصوف الذي ينادي بامكان احلال جنة الله على هذه الارض والشاعر الاسطوري الذي يحل كل الصراع التاريخي في جدلية الحياة ـ

---

(٧) ـ ٢/٣٠ .

الموت ـ الانبعاث . وبما أنه يرى أن كل مرحلة في حياته وفكره ليست نقضا لما سبقها فقد اضطر الى تغطية كّل تلك الوجوه بقناع ليبعدها عنه ويبتعد عنها محتفظا بصلته معها وبالقدرة على التطور بمعزل عنها .

تلك هي العوامل المتعلقة بذات الشاعر ، أما ما يتعلق منها بالموهبة فنشير هنا الى قدرته على التجديد ، تلك القدرة التي بدأت بالظهور في أباريق مهشمة حيث أخذ البياتي شكل القصيدة الحديثة كما وضعته نازك الملائكة وبدر شاكر السياب فأفرغ فيه ما رأينا من نماذج ومضمونات وتقنيات جديدة كلّ الجدة على الشعر العربي آنذاك . وهذه المسألة سبق أن أشار اليها د . عباس حين قال : «ومهما يكن من شيء فانّا نرى البياتي ـ بعد سنوات قليلة من الانطلاقة التي سار فيها كل من نازك والسياب ـ قد سخر الشكل الشعري الجديد لمؤثرات خارجية مختلفة ، تجاوزت التحوير للمواجد الرومنطيقية الذاتية ، واتاح للحركة الجديدة أن تبارح نقطة التحول من داخل الماضي ، وأن تعانق وجهة ـ بل وجهات ـ جديدة ، فاذا كانت نازك والسياب قد اشتركا في ارتياد شكل جديد ، فان البياتي كان أسبق المجددين الى تغيير طبيعة المحتوى في ذلك الشكل . لقد ألقى الاولان حجرا في ماء الشعر وسرهما ـ الى حين ـ انديا‌ح الدوائر واتساع اقطارها في ذلك الماء ، وذهب الثالث يعمل على تحويل مجرى ذلك الماء ليسقي غراسا مختلفة» [٨] .

وتتجلى قدرته على التجديد أيضا في استخدامه لصورة الشاعر المنفي الشريد والشهيد . وأكاد أسمي ذلك الاستخدام «ابتكارا» لانه خلص الشعر العربي من الفخر . فمنذ عنترة الى سامي البارودي ثم شعراء الثورات العربية . . نجد الشاعر يتحدث عن مشاركته في قضايا قبيلته أو قومه أو وطنه فيبرز شخصه أو جماعته ويعدد مآثرهم كأن التاريخ ملك أيديهم «فلا يصيبهم الا بما شاؤوا» ـ كما يقول أبو نواس . وبالرغم من توالي الهزائم وعجز العرب عن انجاز وحدتهم أو تحقيق أي من تطلعاتهم ، ما يزال شعر الحماسة يتصدر القصائد الوطنية . ففي صورة الشاعر

---

(٨) ـ د . احسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص ٥٦ .

المنفي الشهيد طريقة تسمح له بعرض مشاركته وذكر معاناته ، وتصوير كفاح الاخرين ، وتقديم طغيان العدوين الداخلي والخارجي ـ دونما خطابة أو تهويل . فهو يكتفي بالاصرار على الهدف ، مهما كان بعيدا . وبدلاً من اعلان عزمه على مواصلة الكفاح . يلجأ الى صوفية العذاب والموت والجنون : (أراده الغزاة أن يكون / لهم أجيرا ، شاعرا ، قواد / يخدع في قيثاره المذهّب العباد / لكنه أصيب بالجنون / لانه أراد أن يصون / زنابق الحقول من جرادهم / أراد أن يكون :

الملك لك

ما أبعد الطريق

الحمد لك

وما أقل الزاد[٩]

فبعد أن روى البياتي قصة مقاومة الشاعر ، لم يقدم على استخلاص عبرة تحث القارىء نحو القدوة ، أو تمجد الارادة الصلبة ، وانما انعطف بالقصيدة نحو المصابرة الصوفية المتعلقة بهدف وراء قدرة الانسان ، لكن الانسان المؤمن لايمكنه التخلي عن ذاك الهدف ـ والبياتي واعٍ كل الوعي لما يفعل ، فالموت ثمن الحرية ، ولا منة فيه من أحد على أحد :

«ولكن هذا الموت من أجل الحرية ، موت المناضلين الذي هو استشهاد نبيل ، لم ينفصل أبدا عن الموت الانساني . اذ لم يتحول هؤلاء المناضلون الى قديسين أو صانعي معجزات ، وانما هم اناس بسطاء أنقياء طيّبون مثل طيبة الارض وفي نقاء الجوهر . لم يكن في موتهم منّة على الاخرين ، وانما كان هذا الموت قدرا مفتح العيون ، فقد اختاروه بأنفسهم ، لانه الواجب وليس المصير أو الهدية التي يقدمونها للاخرين . ولكنهم تحولوا في أعين الاخرين الى ابطال لانهم جسدوا بموتهم الطريق الى الحرية ، وأصبحوا رمزا أسطوريا للفداء ، لقد جمعوا كل فضائل المجتمع وجسّدوا كل آماله وأصبحوا الابطال النموذجيين .»[١٠]

---

٩) - ١/٥١٦ .

١٠) - ٢/٢١ . تجربتي الشعرية .

قصائد البياتي ذات اللهجة الخافتة تعكس هذه القناعة وهذا الاقتناع . لذلك فهي تركز على نقطتين : المعاناة ولحظة التحول ـ تحول بالمجابهة الى البطولة ، وبالاستشهاد الى «النمذجة» . وقد استخدم قدرته الفطرية على الاستبطان في عرض أصفى ما لدى البطل وأكثره انسانية وابتكارا .

ولما كان البياتي لايريد أن يتحدث بلسانه وصوته مباشرة ، فقد استخدم القناع وسيلة لتقديم ما لدى الاخرين بأصواتهم ، فتجنب بذلك الذاتية والتعليمية والمباشرة .

كذلك فان اختيار القناع يشبه الاستمداد من كنز لاينضب لشتى النماذج المتنوعة ، الا أنه في البداية اقتصر على أبرز النماذج بين المفكرين والفنانين والشعراء . وهذا يفتح المجال أمامه لعرض تجربته في الاغتراب والنفي والفقر والاضطهاد من خلال شخصيات مُهِمّة ذات مواقف وجودية أو فكرية متميزة ، ويترك له الافق واسعا فسيحا للبرهان على أن الثورة ليست أمرا مستحدثا بل هي قائمة في كل العصور .

وقد تحدث البياتي نفسه عن تقنية القناع وأغراضه منها فقال :

«والقناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه ، متجردا من ذاتيته ، أي أن الشاعر يعمد الى خلق وجود مستقل عن ذاته ، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها . فالانفعالات الاولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها ، بل هي الوسيلة الى الخلق الفني المستقل . ان القصيدة في مثل هذه الحالة ، عالم مستقل عن الشاعر ـ وان كان هو خالقها ـ لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والامراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي .

بعد ذلك يأتي موضوع الاختيار ، وهنا ، يجب البحث عن السمات الدالة في الشخصية أو الاسطورة ، وأن يربط ربطا موفقا بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه الشاعر من أفكار ، ويراعي في ذلك أيضا «الحداثة» و «السمة المتجددة» التي تحملها

الشخصية التاريخية أو الاسطورية ، فبعض الشخصيات التاريخية أو الاسطورية لاتصلح موضوعا معاصرا على الاطلاق ، وذلك لانعدام السمة الدالة فيها ، ومن هنا تنشأ الصعوبة . ذلك لابد للشاعر من قراءة التراث قراءة عميقة من خلال رؤية علمية فلسفية شاملة .

ان شخصية الحلاّج والمعري والخيام وديك الجن وطرفة بن العبد وأبي فراس الحمداني والمتنبي والاسكندر المقدوني وجيفارا وهملت وبيكاسو وهمنجواي ومالك حداد وجواد سليم وألبير كامي وناظم حكمت وعبدالله كوران وعائشة وارم ذات العماد وكتاب ألف ليلة وليلة وبابل والفرات ودمشق ونيسابور ومدريد وغرناطة وقرطبة وتهامة وغيرها التي اخترتها حاولت أن أقدم «البطل النموذجي» في عصرنا هذا ، وفي كل العصور في (موقفه النهائي) وأن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها ، وأن أعبر عن النهائي واللانهائي ، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء . وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن الى ما سيكون ، ولذلك اكتسبت هذه القصائد ، هذا البعد الجديد ، الذي يجعلها تولد من جديد ، كلما تقادم بها العهد[11] .

٢ ـ الاقنعة المعاصرة :

في النص المتقدم الذي يتحدث فيه البياتي عن القناع ذكر لعدد من المعاصرين فيهم : جيفارا وبيكاسو وهنمجواي ومالك حداد وجواد سليم وألبير كامو وناظم حكمت وعبد الله كوران . وقد نقع في خطأ جسيم اذا نحن أخذنا هذا التعداد دون فحص ، وصدقنا أن البياتي اتخذ من كل واحد من هؤلاء الذين ذكرهم قناعا . وقد نضيف الى هؤلاء أسماء أخرى مثل مـاياكـوفسكي واليوت ومكسيم غوركي وأراغون وايلوار . ان معظم القصائد المتصلة بهؤلاء ليست أقنعة ، وانما يعمد البياتي الى انتقاء حادثة من حياة الاديب أو قطعة من أدبه ، ويركز على موقف معين تميزت به الشخصية التي تدور حولها القصيدة ، فجو

---

(١١) ـ ٣٧ و ٣٨ و ٢/٣٩ .

اليباب (لا قطرة ماء ، لا طاحونة/ في هذي الارض الملعونة) يتفق وذكر اليوت ، والحديث عن مكسيم غوركي يستدعي الحديث عن العمال وبحارة الفولغا وهم ينشدون أناشيد الكفاح وعن صوت لينين وتعليماته التي تصنع فجر الغد كذلك ، وهذا مايمكن أن يقال في معظم القصائد التي تدور حول المعاصرين ، ولا تفترق قصيدة عن أخرى الا بمقدار التعمق في رسم الجوّ المستّمد من شخصية دون أخرى . فعالم ايلوار ـ أو الزوايا التي اختارها منه البياتي أشمل من تلك التي تحدث فيها عن أراغون ، وأهم ما يميز همنجواي لدى الشاعر هو مشاركته في الحرب الاسبانية (الموت في مدريد/ والدم في الوريد ..) التي تمخضت عنها بداية لمن تقرع الاجراس واذا ذكر لوركا فلا بد من التعريج على ليل غرناطة تحت قبعات الحرس والاسود والحديد ، وعلى وردة الدم . وفي تصوير عبد الله كوران نجد الشاعر يتحدث عنه بضمير الغائب ،

هناك في القمة حيث الثلج والنيران
هناك عرّى صدره للشمس والعقبان
شاعرنا كوران

ولو كان يتخذ من كوران قناعا لما احتاج الى التحدث عنه مباشرة .

وقد ترتفع بعض تلك القصائد الى مستوى القناع مثل قصيدته «الى مالك حداد» لانها من أولها الى آخرها تجيء بلسان مالك نفسه :

أحس بالهوان
بالمسرح الخاوي وبالقياثر المحطمة
تئن بالممثل القتيل
بالرائع النبيل
تدوسه الثعالب

وتستمر القصيدة على هذا المنوال لتصور الثورة وهي تعيد خلق العالم كما تصور معاناة مالك في سبيل تلك الثورة .

وهناك قصيدتان في رثاء ناظم حكمت يمكن أن يعدا قناعا ، على عكس حال قصائد أخرى أهديت الى ناظم حكمت وتحدثت بلغته وبصوته ـ أحيانا ـ وهاتان المرثيتان خلقتا عالما هو بين الاسطورة والواقع . تبدأ المرثية الاولى في ★ بالحديث

عن الموجة العذراء ، موجة الخلق والالهام وهي (تحمل نعش طفلها الشاعر في أرجوحة الضياء/ تسحر في غنائها زنابق الشاطيء السوداء/ تطفو على جبينها الاعشاب والرمال والاهواء) ، لكن الشاعر لايموت بل يعود طفلا حاملا قيثاره ويشك وردة في الموجة العذراء . وتتحدث الثانية عن المغني الجوال الذي استقل (قطار الليل عبر حائط النهار) فغفا واستيقظ فوجد الفجر (يمد لي دثار/ وجوربا : ان الشتاء يقحم الاسوار/ رحلتنا الى جبال الملح كانت ، آه يا حبيبتي ، انتحار) . وفي الثالثة «الحب في الخريف» يتحدث عن الرحلة الى داخل النفس ، في مقابل الرحلة السابقة والتجوال في العالم .

وفي الرابعة «جلال الدين الرومي » نموذج لفيض الوجدان (النار في الناي ، وفي لواعج المحب ،والحزين / الناي يحكي عن طريق طافح بالدم ، يحكي مثلما السنين / شيرين ، يا حبيبتي / دار الزمان ، احترقت فراشتي ، تغضن الجبين / وانطفأ المصباح ، لكني مع السارين / مع المحبين ، مع الباكين / أحمل أكفاني . . .) ـ ٥ ـ «النهاية» ، وهي تشبه البداية من حيث كونها مرثية ، وتنضفر معها في تصوير الموجة العذراء وقد عادت (تذرع البحر ، وعاد الشاعر ـ الانسان / لوطن الاوطان) . من هذا التهويم والتحويم نقع في جو الشعر وتنقلب حياة الشاعر الجوال الى أسطورة خروج الطفل من قلب الموجة العذراء ، والمغني الجوال المغامر يخرج من نوافذ القطار مع الفجر ، بينما يتعانق الحب والشعر والهرم الى نهاية الرحلة التي تطويها الموجة العذراء ، كما حملتها أول مرة .

ولكي نرى الى التنويعات التي يمكن أن يحملها القناع الواحد اذا أخذ من زاويتين ، يكفي أن ننظر في المرثية الثانية . فالاولى كانت عن حياة ناظم حكمت . أما الثانية فهي عن موته . ـ ١ ـ «السحابة العاشقة» تشبه أن تكون حوارا بين الشاعر وموته : (يتيمة الوطن / كنت ، وكان طائر الشجن / رفيق رحلتي الى الكفن) . وهذا العشق بين الموت والشاعر يحيل الشاعر الى (سحابة تطفو على القنن) . لكن الشاعر لا يلبث أن يتغلب على الموت فينتفض هاتفاً : (من أيقظ الغارق في صلاته ؟

من دق بابي ؟ من . . / يازورق الوسن / خذني الى استامبول اني لم أمت ، يا زورق الوسن) فالسحابة هي الموت وطائر الشجن هو الشاعر في وسطها ، مثلما كانت الموجة العذراء ـ في المرثية الاولى ـ هي لحظة الخلق وكان الشاعر في وسطها يعود من الموت .

ـ ٢ ـ «الامير النائم» : (العالم الكبير / تحت وسادة الجميل النائم الامير / يعج بالكثير : / قصيدة ، فراشة ، غدير / . . . وشاله الاحمر والقرنفلات تحرس السرير / وشمعة تضيئ حلم ليله الاخير) . فهذا ناظم حكمت وهو مسجى ، لكنه في الحقيقة / (كان ينام ، كانت استامبول في خياله فراشة تطير / حطت على القرنفلات ، أيقظت من نومه الامير) . ان صور العالم هنا تماثل ما كان يحمله قطار الليل للمغني الجوال في المقطوعة الثانية من المرثية الاولى : (يحمل لي الحروف والتفاح والازهار / يحمل لي من وطني البعيد في ضلوعه قيثار / وحفنة من التراب : حفنة ونار) . ـ ٣ ـ «شتاء في باريس» هي مرثية للحب الذي تحدثت عنه المقطوعتان ـ ٣ ـ و ـ ٤ ـ في المرثية الاولى . فهو هنا يتحدث عن وحدته في شتاء باريس ، وفجأة ينقلب المشهد ، دون أن يتغير الخطاب : (باريس شاخت ، وأنا ما زلت طفلا ، حرفتي : التجوال والغناء) ثم تتوالى مشاهد الموت أو موت المشاهد الباريسية بسيولة عاطفية وفيض صوري فالموت هو الموت ، لكنه ، في القصيدة يأتي مقلوبا لان باريس هي التي ماتت وليس ناظم حكمت ، لانه هو المتكلم الراوية في القصيدة :

حانات ليل العالم الطويل
والثلج الذي تغمره الكآبة الخرساء
وذلك الصوت الذي ترعشه بائعة الاوركيد في المساء
يحمل لي رائحة الموت الذي يحوم في الهواء
يدق مسماراً بتابوتك يا حبي ، ويا بوابة الهناء
لن نعبر الجسر اليك مرة أخرى ، ولن نعود في المساء
باريس ماتت ، فوداعا أيها الاحياء

واذن فناظم حي ، لكن الحب وباريس والحانات هي التي ماتت . ان تصوير الشتاء والقلب الوحيد في العراء ، في مطلع المقطوعة يوحي بأن الموت يمد يده الباردة على هذا العالم ، ويذكر بأساطير الشتاء وموت الالهة وضياعهم في العالم السفلي ، وانبعاثهم بقوة الحب في الربيع . وها هو ناظم يعود : ـ ٤ ـ «العودة من المنفى» مقطوعة من مقطعين . المقطع الاول يتابع صور التلاشي والارض اليباب (زوارق الحب تحطمت وفاض النور في العباب / ريشة نسر غرزت في وردة . كتاب / ظل مفتوحا ، وظل العندليب ساهدا في الغاب) . ولكن ضمن هذه الحركة النازلة تنبثق فجأة حركة صاعدة . اذ يبدأ المقطع الثاني بعد العندليب مباشرة :

(ـ ناظم عاد . من يدق الباب ؟ / عاد من المنفى مع الطيور والسحاب) فهذه عودة كونية مع عناصر الحياة في الارض ـ والماء هو أصل الحياة في الاساطير . والطيور هي علامة انتهاء الطوفان . ولكن هناك عودة الى الوطن ، بعد العودة الى الارض : (ناظم عبر الاناضول ، فافتحوا الابواب / يسقي الدوالي ، يغرس الزيتون في الهضاب / وعرق الظهيرة الحمراء في الاهداب) .

وهكذا نرى أن المرثيتين ليستا قصيدتين منفصلتين بل هما عمل متكامل واحد ينطوي على رؤيا لحياة ناظم حكمت وجدلية الموت والحياة فيها ، وتحمل الرؤيا ولادة الطفل الشاعر من الموجة العذراء وصعوده مع سحابة عاشقة ، مثلما تحمل حبه الارضي وحبه للانسانية في مواجهة رثاء باريس ورحيلها . لكن المرثية الاولى التي تعرض الحياة تنتهي بالموت ، في حين أن المرثية الثانية تعرض الموت تنتهي بالعودة الى الارض والعودة الى الوطن . وعنوان المقطوعة الاخيرة يحمل مغازي كثيرة : «العودة من المنفى» فكأن الموت هو المنفى من جهة ، ولكن من جهة ثانية نجد أن ناظم حكمت أمضى معظم حياته منفيا خارج وطنه فكأنه كان ميتا وبعث في الوطن . والبياتي كان منفيا معه ، فأسقط نظرته الى المنفى ورغبته بالعودة في القصيدة .

ان القناع للشخوص الحديثة أداة لتأكيد أفضل ما يعطيه الحاضر من عبقريات الفنانين والشعراء ، وهو يتحمل التنويع بتعدد الشخصيات ، ويسمح للشاعر بأن

«يحشر» نفسه في نخبة المبدعين ، ويوهم بسعة ثقافية بالغة ، وبمواكبة لأهم من يصنعون التاريخ النضالي والفني للعصر ، وبحضور دائم وتعاطف مستمر مع رموز الثورة والتغيير .

ولو عمقنا النظر في الاقنعة لوجدنا أن كلا منها فرض على شاعرنا موقفا يضطره الى ابتكار الصور التي تلائمه . فمع أن المصطفين لديه ذوو موقف متقارب في الصمود أيام المحن ، وفي المثابرة على الخلق والعطاء ، فأن لكل منهم رؤيا خاصة به تحمل الشاعر على التعبير عنها بدقة .

٣ ـ قناعان من الماضي :

---

١) ـ القناع الروحي : عذاب الحلاج :

تمثل قصيدة «عذاب الحلاج» قفزة في استخدام البياتي للقناع في عرض رؤياه للتاريخ وقد استخدم فيها بعض كلمات الحلاج ذاتها ، مما يؤكد أنه وضع نفسه في جو مصطلح ذلك المتصوف . فمن ذلك : قول البياتي :

(يا مسكري بحبه / محيري في قربه)

هو من قول الحلاج :

(يا من أسكرني بحبه ، وحيرني في ميادين قربه)[١٢]

وقال البياتي :

(يا ناحرا ناقته للجار)

وقال أيضا :

(فناقتي نحرتها وأكل الاضياف)

وقد تكون فكرة أن الضيف ضيف الله مستوحاة من قول الحلاج :

وعن أبي الحسن الحلواني قال : حضرت الحلاج يوم وقعته فأتي به مسلسلا

---

(١٢) ـ أخبار الحلاج ، تحقيق ماسينيون وكراوس ، باريس ١٩٣٦ ، ص ١٧ .

مقيّدا وهو يتبختر في قيده وهو يضحك ويقول :

نـديمـــي غـيـــر منـســـوب الـــى شـــيء مـــن الحـيـــف
دعـانـــي ثـــم حـيـانـــي كفعـل الضيـف بـالضيـــــف
فـلمّـــا دارت الـكـــأس دعـــا بـالـنـطع والـســـيـف
كـــذا مـن يـشـــرب الـراح مـع التنيـــن فـــي الصيـــف[١٣]

ثم ان المقطوعة الثالثة «فسيفساء» في القصيدة تعرض المفارقة بين الظاهر والباطن ، وللحلاج كلام في هذا الموضوع نختار منه قوله : «ليس على وجه الارض كفر الا وتحته ايمان ، ولا طاعة الا وتحتها معصية أعظم منها ، ولا افراد بالعبودية الا وتحته ترك الحرمة ، ولا دعوى المحبّة الا وتحتها سوء الادب . لكن الله تعالى عامل عباده على قدر طاقتهم»[١٤]

وفي المقطوعة ـ ٤ ـ «المحاكمة» ، ورد للبياتي قوله : (توحدت / تعانقت وباركت ـ أنت أنا) .

وجاء في كلام الحلاج : «يا هو أنا وأنا هو ، لا فرق بين انيتي وهويتك الا الحدث والقدم»[١٥]

ووردت أبيات للحلاج ، منها :

أأنت أم أنا هذا في الهين حاشاك ، حاشاك من اثبات اثنين
هوية لك في لائيتي أبدا كلي على الكل تلبيس بوجهين[١٦]

كما ورد في المقطوعة ذاتها قول البياتي :

---

(١٣) ـ م . س ، ص ص ٣٤ ـ ٣٥ .
(١٤) ـ م . س ، ص ص ٨٨ ـ ٨٩ .
(١٥) ـ م . س ، ص ٢١ .
(١٦) ـ م س ، ص ص ٧٥ ـ ٧٦ .

قتلتني
هجرتني
نسيتني
حكمت بالموت عليّ قبل ألف عام
وها أنا أنام
منتظرا فجر خلاصي ، ساعة الاعدام

وقد ورد للحلاج كلام كثير في معنى الهجر ، وفي معنى انتظار الحلاج لاعدامه وسعادته بالموت ، نكتفي منه بايراد هذا الخبر كاملا :

وقال ابراهيم بن فاتك : دخلت يوما على الحلاج في بيت له على غفلة منه فرأيته قائما على هامة رأسه وهو يقول : يا من لازمني في خلدي قربا ، وباعدني بعد القدم من الحدث غيباً . تتجلى عليّ حتى ظننتك الكل . وتسلب عني حتى أشهد بنفيك . فلا بعدك يبقى ولا قربك ينفع ، ولا حربك يغني ، ولا سلمك يؤمن . فلمّا أحسّ بي قعد مستويا وقال : ادخل ولا عليك . فدخلت وجلست بين يديه ، فاذا عيناه كشعلتي نار . ثم قال : يابني ان بعض الناس يشهدون عليّ بالكفر وبعضهم يشهدون ليّ بالولاية . والذين يشهدون عليّ بالكفر احب اليّ والى الله من الذين يقرّون لي بالولاية . فقلت : يا شيخ ولم ذلك فقال : لان الذين يشهدون لي بالولاية من حسن ظنهم بي . والذين يشهدون عليّ بالكفر تعصبّا لدينهم . ومن تعصّب لدينه أحّب الى الله ممن أحسن الظن باحد . ثم قال لي : وكيف انت يا ابراهيم حين تراني وقد صلبت وقتلت وأحرقت ، وذلك أسعد يوم من أيام عمري جميعةً . ثم قال لي : لا تجلس واخرج في أمان الله[١٧] .

---

(١٧)-م . س ، ص ص ١٤ ـ ١٥ . والاخبار كثيرة عن سعي الحلاج الى الاستشهاد ، انظر منها مثلا ص ١٧ و ٢١ و ٧٥ و ٨٢ من الكتاب ذاته .

وفي المقطوعة ـ ٥ ـ «الصلب» ، أورد البياتي مشهدا للتجلي عند الحلاج جاء في نهايته : (وقال لي : اياك / وأغلق الشباك / واندفع القضاة والشهود والسياف) .

وجاء في أخبار الحلاج أنه لما قدم الى الصلب صلى ركعتين ، فقرأ في الاولى (لنبلونكم بشئ من الخوف والجوع) الاية ، وفي الثانية (كل نفس ذائقة الموت) الآية . وكان مما دعا به بعد الصلاة :

. . وبحق قدمك على حدثي ، وحق حدثي تحت ملابس قدمك . أن ترزقني شكر هذه النعمة التي أنعمت بها عليّ حيث غيبّت أغياري عمّا كشفت لي من مطالع وجهك وحرمّت على غيري ما أبحت لي من النظر في مكنونات سرّك ، وهؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصباً لدينك وتقرّبا اليك . فاغفر لهم ، فانك لوكشفت لهم ما كشفت لي لما فعلوا مافعلوا . ولو سترت عني ما سترت عنهم لما ابتليت بما ابتليت . فلك الحمد فيما تفعل ولك الحمد فيما تريد ، ثم سكت وناجى سرّا . فتقدم أبو الحارث السياف فلطمه لطمة هشم انفه وسال الدم على شيبه[١٨]

وفي المقطوعة السادسة «رماد في الريح» يقول البياتي : (أوصال جسمي قطعوها / أحرقوها / نثروا رمادها في الريح) .

وجاء في أخبار الحلاج أنه ليلة صلبه كان في السجن ، فصلى ، وكان من جملة كلامه : «اني أخذت وحبست وأحضرت وصلبت وقتلت وأحرقت واحتملت السافيات الذاريات أجزائي . .»[١٩]

وحين أنزله الحرس من على الجذع ، بعد أن أمضى ليلة وقد قطعت يداه ورجلاه :

---

(١٨) ـ م . س ، ص ص ٨ . وفي الموقف ذاته يقول الحلاج وهو على الصليب : «ألحفت بالكشف واليقين ، وأنا مما ألحفت به خجل . .» ، ص ٤٥ .

(١٩) ـ م . س ، ص ١١ .

«قدم لتضرب عنقه فقال بأعلى صوته : حسب الواحد افراد الواحد له . ثم قرأ يستعجل بها الذين لايؤمنون بها. والذين آمنوا مشفقون منها ويعلمون انها الحق) الاية . وقيل هذا آخر شئ سمع منه . ثم ضربت عنقه ولفّ في بارية وصب عليه النفط وأحرق وحمل رماده على رأس منارة لتنسفه الريح[٢٠] .

وبعد هذه المقارنات التي تحمل دلالتها الخاصة بها ، نضيف أن القصيدة لا تقف عند هذا الحد بل هي تتعداه كثيرا الى معانقة «الحقيقة» الصوفية ، في الروح ، لا في الالفاظ والاخبار وحسب . واليك القصيدة حسب تقسيم الشاعر لها .

- ١ -

المريد

١ ـ سقطت في العتمة والفراغ
٢ ـ تلطخت روحك بالاصباغ
٣ ـ شربت من آبارهم
٤ ـ أصابك الدوار
٥ ـ تلوثت يداك بالحبر وبالغبار
٦ ـ وها أنا أراك عاكفا على رماد هذي النار
٧ ـ صمتك : بيت العنكبوت ،تاجك : الصبار
٨ ـ يا ناحراً ناقته للجار
٩ ـ طرقت بابي بعد أن نام المغني
١٠ ـ بعد ان تحطّم القيثار
١١ ـ من أين لي ؟ وأنت في الحضرة تستجلي
١٢ ـ وأين أنتهي ؟ وأنت في بداية انتهاء

---

(٢٠) ـ ص ٣٦ .

١٣ ـ موعدنا الحشر ، فلا تفض ختم كلمات الريح
فوق الماء
١٤ ـ ولا تمس ضرع هذي العنزة الجرباء
١٥ ـ فباطن الاشياء
١٦ ـ ظاهرها ـ فظن ما تشاء
١٧ ـ من أين لي ؟ ونارهم في أبد الصحراء
١٨ ـ تراقصت وانطفأت
١٩ ـ وها أنا أراك في ضراعة البكاء
٢٠ ـ في هيكل النور غريقا ، صامتا ، تكلم المساء[٢١]

هكذا ورد النص في المقطوعة الاولى : قطعة واحدة لا فواصل فيها غير أنه من الممكن ، بشئ من امعان النظر تبين حوار ، من نوع ما ، يجري في الداخل بين المريد والروح الكلية في لحظة التجلي تلك . فالمتكلم يتمتع بسلطة تستولي على الحلاج وتخطفه . والجو جو غيبي (الاحساس بالماوراء) . وصوت المتكلم في منتهى الموضوعية ، فهو نغمة في داخل الحلاج ليس لها شخصية محددة . والمشهد ينبثق كله فجأة كأنه لمعان برق أو جملة واحدة لا يمكن شرحها ولا فهمها ولا توصيلها . ينبغي أن ندركها كلها دفعة واحدة مثلما جاءتنا دفعة واحدة . انها حدس ولابد من ان نأخذها كحدس ، وبالتالي فان وحدتها الظاهرة ترتسم في نفسنا على صورة وعي توحيدي ، فالمتكلم والمتلقي واحد أو اثنان في واحد خلال لحظة التجلي ، فلا يميزهما الا أن المتلقي يتهالك على المتكلم ليؤكد انحلاله فيه ، الصوت غير مسموع والمتكلم غير مرئي ، ولا ندري في أي زمان أو مكان حدث هذا التجلي . لكن موضوعية الصوت عند المتكلم تشبه موضوعية الصوت عند المتلقي . وحيرة المتلقي المتكررة (من أين لي ؟) هي مزيج من الاحساس بالغبطة أو البركة وانحلال وجوده ، كلها في هذا المشهد الذي ينتهي بالحيرة من جهة وبالقدسية (في هيكل النور) من جهة

(٢١) ـ ٢/١٤٥ .

أخرى .

إذاً ، نحن أمام تجربة صوفية تنطبق عليها مواصفات المفكرين المحدثين . والان ، بعد أن عينا طبيعة التجربة ، لن نظل مترددين في ميدان التسميات : فنسمي المتكلم تارة الروح الكونية ، وتارة الملاك أو الذات المقدسة بل نختصر التسميات بـ «الطائف» ولا سيما أنه سيطل في القصيدة غير مرة ، مرشدا أو آمرا أو ناهيا . وبدراسة الضمائر في المقطوعة ، نجد الطائف يتحدث في السطور السبعة الاولى ، فيرد الحلاج في السطور ٨ ـ ١٢ ، ليعود الطائف فيقدم وصاياه بين الاسطر ١٣ ـ ١٦ ، وتنتهي المقطوعة بكلام الحلاج بين ١٧ ـ ٢٠ .

وإذاً فنحن ازاء حوار بين كائنين غير متكافئين ، أحدهما الحلاج الذي هو شخصية تاريخية متحققة في زمان ومكان معينين ، والاخر طائف حل في الحلاج فجأة وجعل تلك المعاني التي يدلي بها اليه تتجلى في نفسه . ولكن لنتنبّه جيدا الى أن الحوار ليس بين اثنين من جهة ، ولا بين الحلاج ونفسه من جهة أخرى . اذ لو كان كذلك للمسنا بعض الانقسام بين الحلاج ونفسه . فالكلام حوار لكنه ليس بين اثنين ، بل هو وحي نابع من الضمير أو من صميم وجود الكائن الحي في لحظة خارقة يتصل فيها بالمطلق . ولهذا فان البياتي لم يكتب المقطع الاول على صورة حوار ، مع أن الحوار ليس غريبا عن شعره . وما كشفنا عنه في «أباريق مهشمة» من وجود ايديولوجية تقليدية الى جانب ايديولوجية تجديدية ليس حوارا علنيا مشخصا بصورة مسرحية ، وانما هو حوار ضمني بين آراء متضاربة يأخذ فيها الصوت التجديدي طابع البشارة والاندفاع والعنفوان (شيد مدائنك الغداة ، بالقرب من بركان فيزوف ، ولاتقنع بما دون النجوم) . هذه الجملة مسبوقة باضاءة مشرقة ترشح لها : (الله والافق المنور والعبيد / يتحسسون قيودهم)[٢٢] . أما الصوت التقليدي **فتسبقه اصوات أو صور** قبيحة منفرة في «سوق القرية» :

وخوار أبقار ، وبائعة الاساور والعطور

---

(٢٢) ـ ١/١٥٧ .

كالخنفساء تدب : «قبرتي العزيزة ، يا سدوم :
لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم»[٢٣]

فخوار الابقار ترشيح فني يمهد لامثال بائعة الاساور ، مثلما أن الذين يتحسسون قيودهم صورة تمهد للاندفاع والعنفوان . والمراد من هذا الترشيح في القصيدتين تكبير الصوتين ولفت نظر القارئ الى أن الصراع بين طرفين متضادين هو صراع مصيري يغير شكل العالم والطبيعة ، فهو حوار بين طرفين يسعى كل منهما الى افناء الاخر .

أما الحوار الذي نشهده في مقطوعة «المريد» فأمره مختلف . انه أشبه ما يكون بتوجيه خفي أو عتاب رقيق ، ولكن ليس بين ندين ، بل بين قوة خفية علينا وظاهرة للحلاج ، وبين الحلاج الذي يصغي الى عتابها ويرهف جوارحه ليتلقى وصاياها ، ويعرف أنها توجه مصيره ، فهو ينتظرها ويستمع اليها متلهفا كأنه يريد أن يلتحق بها ولا يعرف كيف . فالطائف اذاً موجود بالنسبة للحلاج فقط لانه هو وحده الذي تلقى منه الاتصال والتوجيه ، وليس في وسعه أن يبرهن لنا على ما تلقى . الحلاج وحده عانى هذا الكشف . وقد جاءه على صورة انفكاك للفكر عن الشعور . فقد تفتح وعيه على صوت داخلي يبصره بوضعه :

١ ـ سقطت في العتمة والفراغ
٢ ـ تلطخت روحك بالاصباغ
٣ ـ شربت من آبارهم
٤ ـ أصابك الدوار
٥ ـ تلوثت يداك بالحبر وبالغبار

ان تلمس الكلمات وحده هو الذي يدلنا على وظيفتها . فالسقوط في العتمة والفراغ هو سقوط في بئر . وقد سقط الحلاج في البئر لانه شرب منه . والتلطخ يعني التدنيس . وكلمة الاصباغ توحي بكل لون غير أصلي ، فهي ألوان زائلة مصطنعة

---

(٢٣) ـ ١/١٩١ .

جاءت من الحبر والغبار . واذاً فبتلمس وظائف الكلمات تحصل على المعنى الذي ينبلج اذا قرأنا الاسطر معكوسة لتدل على أفعال الحلاج وانعكاسها على نفسه : تلوثت يداك بالحبر وبالغبار (مما نتج عنه أنك) سقطت في العتمة والفراغ . من هذه الاعمال ونتائجها وقع الحلاج في حالة الضياع : أصابك الدوار .

واذاً فالطائف يحاكم الحلاج ، لكنه بدأ كلامه بذكر النتيجة تنبيها للحلاج على ما ارتكب من أخطاء . كما أن تقديم النتيجة على السبب يعطي الكلام طابع النبوءة : سوف تظل في هذه الحالة من الدوار اذا بقيت تشرب وتلوث يديك . وهذا كله من شأنه أن يبهم المعنى على القارئ ، كأن القصد أن يظل التواصل قاصرا على الطائف والحلاج بالتحديد . مما يؤكد بالتالي على طبيعة تجربة التجلي التي تتنزل على صاحبها بكشف مفاجئ يغدو فيه الموضوع الملاحظ أو الحادث العادي متحولا ومشحونا بمغزى غامض . وفي لحظة التجلي هذه انكشف للحلاج انحراف حياته عن قصدها انكشافا لا سبيل له الى اثباته أمام أحد . ولكنه حصل على معرفة صحيحة في نظره على الاقل ، لانها تتعلق بحياته . فهو قد حاول بلوغ الحقيقة عن طريق المعرفة بالكتب والطبيعة (الحبر والغبار) ، وبدلا من أن يستخرج الحقيقة بنفسه (أي يحفر البئر النظيفة الخاصة به) لجأ الى آبار الغير . فكانت النتيجة أنه بدلا من أن يهتدي ويتطهر سقط وتلوث وأصابه الدوار . وهكذا فان لحظة التجلي كشفت له حياته ، فصار ما كان يتفاعل في الخفاء من عناصر التجربة الحياتية باديا للعيان في الادراك والتعبير معا . ولكي نرى كيف يتساوق التعبير والادراك علينا أن نلاحظ أن البدء بالنتيجة في السطرين الاولين يعطي الحوار الضمني ابهاما وخصوصية تفسرهما الاسطر الثلاثة التالية . أما الفصل بين السطر الاول وتفسيره في الثالث وبين السطر الثاني وتفسيره في الخامس ، وجعل السطر الرابع مركز المقدمات والنتائج معا ، فان ذلك كله من طبيعة وضع لايفهم الا بالحدس ـ أي أن القاريء أيضا يكتشف بهذا التداخل المعقد صورة كلية عن شخصية الحلاج ووضعه حين كان مريدا ـ دون أن يقع الشعر في الابهام الفني المستغلق ، لانه استطاع أن ينقل تجربة على أعلى درجة من

الخطورة والندرة في الحياة ، وتمكن ايضا من ان يكون على أعلى درجة من الحساسية الفنية التي تستحق أن يقال فيها انها لا تدرك الا بالحدس .

وكما كان السطران الاولان نتيجة ونبوءة افتتح بهما الطائف كلامه للحلاج عن حياته ، فان السطرين الاخيرين من كلامه (٦و٧) هما أيضا تقرير ونبوءة عن حاضر الحلاج ومستقبله : فاذا ظل يشرب من آبار الغير ويتلوث فان جهوده ستذهب سدى كمن ينفخ في رماد النار ، وسوف يبوء بالخذلان والخسران (بيت العنكبوت وتاج الصبار) .

لقد أطلنا الشرح في الاسطر السبعة الاولى ، لانها تختصر التجربة كلها ، وتنطوي عليها كما تنطوي البذرة على الشجرة . فهي لاتفهم الا اذا تحققنا من طبيعة التجربة ، وطريقة البناء ، ونوعية اللغة المستخدمة ذات التجريد الشديد والتكثيف البالغ ، مع تفنن شديد الخفاء ، وصنعة ماكرة ملتوية ، لكي يأتي التعبير محاكاة للتجربة كما تحدث من الداخل للمتصوف ، وليس تصويرا خارجيا أو تقريرا عنها . فان كنا تمكنا من جلاء غوامض المطلع ، ففي الوسع أن نشقّ دربنا الى قلب القصيدة ، ونحن مطمئنون الى صحة المسار ، لان جميع « البوصلات » التي جربناها تشير اليه .

قلت في مطلع التحليل ان البياتي أورد المقطوعة الاولى من قصيدة « عذاب الحلاج » : « قطعة واحدة لا يفصل بينها شئ » . أي أن الشاعر أعطى مقطوعة المريد شكل القصيدة الغنائية ، وبينت السبب في ذلك وهو أن الحوار يجري بين أثنين هما في حقيقة الحال واحد . ولكن كل حوار ، مهما كان متبطنا [٢٤] او ضمنيا ، يخلق وضعا مسرحيا ، وفي كل وضع مسرحي لا بد من تقديم الاشخاص المتحاورين . ولو أمعنا النظر في كلام الطائف (١ ـ ٧) لوجدناه ، عمليا ، يقدم لنا شخصية الحلاج ويضعها فورا في موضع المتهم الذي سيخسر قضيته اذا استمر كما هو .

اجابة الحلاج (٨ ـ ١٢) ضراعة وليست ردا . من خلالها نتعرف على المزيد

---

(٢٤) ـ Internalized متبطنّ .

من ملامح المتحاورين . فالحلاج يكشف عن نفسه منفردا في (٩ و ١٠) ، فيشتكي من عجز الجسد (نام المغني) وفقدان الحوافز الروحية (تحطم القيثارة) . لقد طاف به الطائف بعد أن غادره الطموح وعنفوان الحياة . ويكشف عن الطائف باشارة بالغة الرمزية : (يا ناحرا ناقته للجار) ، وهذه في العرف العربي منتهى الكرم . وهنا تتجلى ظاهرة المفارقة paradoxicality الملازمة لكل تجربة صوفية [٢٥] فهذا الكريم يكلف مريده ما لا طاقة له به . يريد منه أن ينفض يده من الدنيا بعد أن جف عوده وذبلت روحه ولم يعد قادرا على الجلاد . يطلب الطائف من المريد أن يغير طريقة حياته وتفكيره وأن يبدأ من جديد بعد أن وهن منه العظم واشتعل الرأس شيبا . وفي خطوة أخرى يقدم الحلاج مزيدا من الكشف في (١١ و ١٢) عن طريق المقارنة بين وضعه ووضع الطائف . لكن المقارنة انما تكون بين متماثلين ، ولما كان الحلاج يشعر باضمحلال نفسه وانهيار جدرانها خلال الامتزاج بالكلي اللانهائي ، فان كلامه عن نفسه يأتي بشكل تساؤل خاطف ، وكلامه عن الطائف يأتي مفصلا نوعا . لنتأمل بنية السطرين :

١١ ـ من أين لي ؟

وانت في الحضرة تستجلي

١٢ ـ وأين أنتهي ؟

وأنت في بداية انتهاء

فالحلاج ذاهل عن نفسه المضمحلة لكن وعيه بالطائف يتعاظم بالتدريج . لهذا فان الحلاج يتعرف على الطائف من خلال انكاره لنفسه : الحركتان مطردتان ومتعاكستان : في تلاشي الحلاج ينبلج الطائف لوعي الحلاج . واذاً فالمشهد ليس مشهد مقارنة بين « أنا وأنت » ، بل هو مشهد تعرف بالمعنى الارسطي الانكشاف أو التعرّف (anagnorisis)[٢٦] ـ تماما بالطريقة الاستقرائية التدريجية البطيئة التي تعرف بها أوديب على قاتل أبيه . ذلك أن الحلاج لم يعرف الطائف من قبل . وكذلك القارىء . أي أن الحلاج والقارىء معاً

(25) — W. T. Stace, Mysticism and Philosophy, N.Y. 1960, PP. 110 — 111.

(٢٦) ـ يضع لها فراي بالانكليزية الترادفات التالية :

Cogn ito, recognition, discovery, Anatomy of Criticism, P. 369.

يشتركان في التعرف المتدرج على الطائف يتجلى للحلاج والقارىءبطريقة واحدة وفي وقت واحد . وبالتالي فالقارئ مشترك مع الحلاج في الاتهام الذي يوجهة الطائف . فالاتهام لشخص الحلاج موجه لكل انسان تجاه قدرة مقدسة ليس لها زمان ولا مكان تحل فينا فنحن منها ولسنا منها بسبب طبيعتها المفرقة . وهذا هو حلول اللاهوت في الناسوت أو اتحاد اللامتناهي بالمتناهي . وهذا هو معنى وصف الحلاج للطائف خلال عملية التعرف : أنت في الحضرة تستجلي ، أنت في بداية انتهاء . فالحلاج يرى الطائف كائناً مندمجاً في اللانهائي وبالتالي فهو مقدس وطاعته واجبة ، وان كانت مطالبه مجحفة لان الحلاج لا يجد في نفسه القدرة على تلبية تلك المطالب . وحين يأنس الطائف من الحلاج كل هذه الطاعة والاعتذار والتعرف ، يدلي اليه بوصاياه وهو يودعه في الاسطر (١٣ ـ ١٦) . والوصايا مصوغة بلغة أكثر غموضا من لغة الاتهام في البداية . ولكن يستشف منها في (١٣) عدم افشاء السر ، وفي (١٤) الابتعاد عن مغريات الحياة الدنيا ، وفي (١٥) عدم الانهماك في البحث عن الجوهر أو الشيء في ذاته .

وتكشف اجابة الحلاج (١٧ ـ ٢٠) عن تلاشيه النهائي في الطائف ، وتعرفه الكلي عليه . فقد اختصر الحلاج الحديث عن نفسه بصيحة الحيرة والعجز الاولى :

«من أين لي ؟ » ، وراح يعبر عن اندماجه في اللانهائي بالبحث عن النار في أبد الصحراء ، وهي نار موسى التي تراءت له في جبل الطور فكانت سبب هدايته حين استحالت نورا روحيا ، وهي النار التي صارت بردا وسلاما على ابراهيم ، وهي النار المقدسة في كل ضمير ، وهي الشعلة الخالدة التي لا تنطفئ والتي سارت الحضارة الانسانية قدما بقبس من جذوتها منذ أن سرق بروميثوس من السماء أسرارها وأعطاها للانسان . هذه النار التي يبحث عنها الحلاج « تراقصت وانطفأت في أبد الصحراء » . فخيم الظلام والعجز ، وشعر الحلاج بالوحدة والجزع فتساقطت دموعه وهو يرى الطائف يبتعد عنه في هيكل من نور ، مع حلول المساء . وشتان ما بين الطائف في هيكل النور غريقا يكلم المساء وما بين الحلاج صامتا في بيت العنكبوت متوجا بالشوك والصبار .

لقد انتهت المقطوعة ، مع انتهاء لحظة التجلي ، وكانت لحظة التجلي هي لحظة التعرف . ففيها تعرف الحلاج على نفسه أولا : أبصر وضعه الخاص وكيف انتهت به الحياة . وتلقى ارشادا يدله على طريق المستقبل . وبعبارة أخرى ، فان القيم التي كان يعيش الحلاج بموجبها ألغيت . لانها كانت تعتمد نظاما فاسدا قائما على النفاق والامتثال وابتغاء المكاسب على حساب فقراء الناس وبسطائهم ، فقامت لحظة التجلي بالغاء هذا النظام المقبول بين الناس وأوحت بنظام آخر . فنحن هنا ازاء لحظة تفكك ينحل فيها الادراك القديم خلال تجربة روحية حلت بالبطل في لحظة من التجلي المفاجىء الذي غدت فيه الحياة في نظر الحلاج مشحونة بمغزى غامض . هذا المغزى الغامض تبلج في عملية التعرف الى الطائف ، وهي عملية استمرت من أول كلمة في المقطوعة الى آخر كلمة فيها ، ومن خلال التعرف الى الطائف تعرف الحلاج

أيضا الى نفسه فرأى ماضيها وحاضرها واكتسب معرفة أيضا بالطريق الذي سوف يسير فيه مستقبلا من خلال تجربة خاصة به لايمكن أن يعرضها ولايبرهن عليها أمام أحد . ومن الان فصاعدا أصبح للحلاج نظام من القيم مختلف عن النظام الذي كان يشترك فيه مع الناس .

على صعيد الاداء الشعري نجد أن المقطوعة قد أعطتنا نظام القيم الجديد في لحظة تكونه . وبالتالي فقد عشنا تجربة التجلي أثناء حصولها ، مما جعلنا نراها بعين الخيال رؤية مباشرة ، أي أننا أدركنا تجربة التجلي ادراكا حسيا ليس في وسعنا انكاره ، وتلقينا مع الحلاج عبر عملية التعرف نفس الاتهام الذي يؤدي الى نبذ النفس القديمة ، كما تلقينا الوصايا ذاتها التي تشرف بنا على وضع جديد انبثق كذروة لفعل مسرحي دام برهة قصيرة عدنا بعدها الى عالم الادراك العادي حيث يقف الحلاج أو القارئ متسائلا ان كانت الفكرة التي حملها من لحظة التجلي صحيحة . اذ ليس لدينا ادراك عقلي مجرد للحظة التي عشناها ، بل حدس تعبيري يتخذ شكل صورة تقع بين المفهومات المجردة ومنطقة الشعور . فهذا الحدس يحمل صورتي المفهوم والادراك الحسي في وقت واحد . وبالتالي فنحن ازاء قصيدة تحمل رؤيا شاملة عن حياة فرد وما سوف تصير اليه بعد أن أندمج في اللانهائي .

- ٢ -

رحلة حول الكلمات

ما أوحش الليل اذا ما انطفأ المصباح
وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب
وصائدو الذباب
وخرّبت حديقة الصباح
السحب السوداء والامطار والرياح
وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب
وهو يدبّ في عروق شجر الزقوم ،
في خمائل الضباب

يا مسكري بحبه
محيري في قربه
يا مغلق الابواب
الفقراء منحوني هذه الاسمال
وهذه الاقوال
فمّد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار
والصمت والبحث عن الجذور والابار
ومزق الاسداف
وليقبل السيّاف
فناقتي نحرتها وأكل الاضياف
وارتحلوا
وها أنا أقلب الاصداف
لعلها أوراق ورد طيّرتها الريح فوق
ميت ، لعلها أطياف

ذلك الوعي الجديد الذي اكتسبه الحلاج من تجربة التجلي والتعرف ، منحه منظورا جديدا يرى من خلاله العالم موحشا اذ ساده الاستغلال ، حتى كأن الخريف أحاله الى أرض يباب .

هذا المنظور الاجتماعي والكوني الجديد دليل حياتي على حدوث تجربة التجلي في نفس الحلاج ، ونجاحها في الخروج بتركيب جديد يتآلف فيه الشعور والادراك ، بعد أن انشطر خلالها ، ثم التأما في نظرة جديدة الى العالم ، بدأنا نرى آثارها .

غير أن الروعة في هذه المقطوعة أنها قطعتان : القطعة الاولى تقدم العالم بالمنظور الجديد ، والقطعة الثانية تستأنف لحظة التجلي ، دون حدوثه مرة ثانية . لكن الحلاج يعيش في « حال » التجلي الدائم .

فالاسطر الثلاثة الاولى من القطعة الثانية تظهر الحلاج وقد أخذه «الحال » بين الحب والحيرة والهجر . هذه الحال المفارقة دفعته الى الحياة مع الفقراء والتبشير بينهم بعالم جديد لا يمكن أن يولد بدون معونة من قدرة عليا تحل الروح في هذا العالم ، تحل الربيع محل الخريف ، فيعود خبز الجياع للجياع ويضيئ العدل ظلام هذا الليل البهيم . لقد بات الحلاج يعرف أن العالم لا يتغير دون تضحيات ، فوهب كل ما عنده (فناقتي نحرتها) ونشر كلمة الطائف (وأكل الاضياف وارتحلوا) . وأمسى مستعدا للاستشهاد . وهكذا نجد أن مقطعي المقطوعة متكاملان . فهو قد رأى العالم ظالما مظلما ، والفقراء منهوبين في حياة موحشة ، فعاش معهم ونشر رسالته بينهم ، ولم يبق الا أن يموت في سبيلهم .

من حيث الاداء الشعري ، لابد من الالتفات الى رشاقة التعبير المقلوب في قوله (الفقراء منحوني هذه الاسمال / وهذه الاقوال) ، وذلك بدلا من أن يذكر أنه فرق أمواله بينهم وتقشف معهم وعلمهم مبادئه . لقد جعلهم هم الواهبين وهم المعلمين . ومن حيث أستخدام الكلمات نجد تقابلا بين استخدام الكلمات في المقطوعة الاولى والثانية :

في الاولى نقرأ : (شربت من آبارهم . . صمتك : بيت العنكبوت) . في

ـ ٢ ـ : (فمد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار / والصمت والبحث عن الجذور والابار) مما يعني أن اتهام الطائف للحلاج قد جعله يغير حياته . وبالرغم من أنه اشتكى الهرم ونضوب الروح في ـ ١ ـ فانه أقدم على العمل بهمة ونشاط حسبما أملته عليه الرؤيا ، وصار يبحث عن الجذور والابار .

في ـ ١ ـ نقرأ قول الحلاج للطائف : (يا ناحرا ناقته للجار) . في ـ ٢ ـ نجد الحلاج يقول عن نفسه (فناقتي نحرتها وأكل الاضياف) .

في ـ ١ ـ نقرأ قول الحلاج ضارعا جزوعا : (من أين لي ؟ وأين أنتهي) . في ـ ٢ ـ يقول : (فمد لي يديك / . . . / ومزق الاسداف / وليقبل السياف) . وهذا كله يجعل المقطع الثاني خاصة ردا عمليا أو سلوكيا على ما ورد في كلام الطائف في ـ ١ ـ من اتهامات ووصايا . ومن جهة ثانية يعود بنا الى بوك الذي جعل التجربة الصوفية تتألف من السمو الخلقي والاستنارة الفكرية وفقدان الخوف من الموت وفقدان الاحساس بالخطيئة ـ اضافة الى النور والفجاءة [٢٧] . ان توفر هذه العناصر كلها في المقطوعة أمر مدهش . فنحن لا نرى الحلاج نادما على ما فرّط في أمر نفسه في الماضي ، بل نراه مندفعا رأسا الى العمل بثقة من أضيئ الطريق أمامه فمضى فيه لا يلوي علي شئ فلا يخشى عنتا ولا موتا . لقد صار الحلاج مخلوقا جديدا ، وبدأ حياة جديدة فيها موته الاكيد . والحلاج يعلم ذلك علم اليقين لكن فقدان الخوف من الموت يجعله يسعى الى الاستشهاد باعتباره نهاية حتمية لطريقه .

ختام المقطوعة عناق مع الموت . فهو يقلب الاصداف ويرى في ألوانها أوراق ورد طيرتها الريح فوق ميت . أي أن الفراغ في الصدفة هو الموت . أو ان الموت فراغ وهذه النهاية جاءت متعلقة بقوله (وليقبل السيّاف) ، مما يدل على أن فكرة الموت تسيطر عليه . وهذه النهاية ، في صورته وهو يقلب الاصداف ، تناظر صورة الطائف (في هيكل النور غريقا ، صامتا ، تكلم المساء) .

ففي موقف الحلاج شعور عميق بالعبث ، لا تجاه ما يفعل ، بل تجاه الوجود .

---

(27) — R.M. Bucke, Cosmic Comsciousness N. Y. 1965 . PP. 72 — 73.

فقد أفسد الانسان بالاستغلال حياة البشر على الارض الى درجة أن اصلاحها سيكلف الحلاج حياته . وتقليب الحلاج للاصداف تعبير عميق عن احساسه بعبث الحياة كلها ، خاصة وأن الطائف كان قد قال له : (فباطن الاشياء / ظاهرها ـ فظن ما تشاء) ، فكان رد الحلاج أن أخذ يقلب الاصداف ، وهو يجهز نفسه للاستشهاد ، انه رد مهذب ، لكنه بالغ القسوة والتطرف في الشعور بخواء الحياة . وهو يفضح حالة التشوش التي وقع فيها الحلاج بعد أن غادر نفسه القديمة وانطلق في أداء رسالته . والمفارقات التي تنقلها المناجاة في المقطع الثاني تنقل هذا التشوش بوضوح بالغ : فالسكر بالحب مخالف للحيرة في القرب . وهذه الثانية تناقض اغلاق الابواب . هذه «الحال» التي تستعصي على ادراك الحلاج ، تتعارض تعارضا كليا مع الوعي الدقيق الذي يظهر حين يتحدث الحلاج عن الجانب العملي : (الفقراء منحوني . . . وليقبل السياف ، فناقتي نحرتها) . وهو مقابل ذلك يطلب المساعدة على انجاز عمله فلا يستجاب دعاؤه : (فمد لي يديك . .) . ذلك أن الطائف الذي دفع به الى هذا الطريق اختفى ـ وهذه مفارقة رابعة تستعصي ايضا على الادراك ، وتفضي الى التشوش : فما دام الحلاج قد انصاع لوصايا الطائف ونفذ ارادته فلماذا يحجم الطائف عن مساعدته ؟ ان احساس الحلاج بهذه المفارقات التي تستعصي على التعليل يوقعه في حالة من التشوش تفضي به الى الاحساس بالعبث الذي عبر عنه في ختام المقطوعة بهذه الصورة النافذة الدلالة في تقليب الاصداف والبحث في فراغها عن معنى . والفراغ في الخاتمة يقابل الوحشة في المطلع ، فاذا بالمقطوعة الثانية لوحة عن خواء المجتمع البشري وخواء الطبيعة وخواء الحياة الفردية حتى لو كانت منذورة لهدف عظيم .

واذاً فقد عاد انفكاك الشعور عن الوعي يشطر شخصية الحلاج مرة أخرى ، ويوقعه في حيرة أدهى وأعظم من كل ما مّر به من قبل . فمن خلال التضحية والاحساس بالرسالة والانقطاع لخدمتها ، نفذ الحلاج مرة أخرى الى عبث الحياة بل عبث الوجود بأكمله ، فرديا واجتماعيا وكونيا .

هذا العبث يلقي بظله الكثيف على المقطوعة الثالثة .

- ٣ -

فسيفساء

(١) مهرّج السلطان
كان ـ ويا ما كان
في سالف الازمان
يداعب الاوتار ، يمشي فوق حّد السيف والدخان
يرقص فوق الحبل ، يأكل الزجاج ، ينثني
مغنيا سكران
يقلد السعدان
يركب فوق ظهره الاطفال في البستان
يخرج للشمس ـ اذا مدّت اليه يدها ، اللسان
يكلم النجوم والاموات
ينام في الساحات

(٢) كان يحّب ابنة السلطان
يحيا على ضفاف نهر صوتها
وصمتها
لكنها ماتت ـ كما الفراشة البيضاء في الحقول
تموت في الافول
فجنّ بعد موتها
ولاذ بالصمت وما سبّح الا باسمها
وذات يوم جاءني
يسألني

عن الذي يموت في الطفولة
عن الذي يولد في الكهولة
رويت ما رأيت
رأيت ما رويت
كان ويا ماكان

شاهدنا لدى تحليل « مرثية الى مهرج » أن البياتي قد جعل شخصية المهرج نموذجا للطموح الفردي الذي يؤدي بصاحبه الى الضياع والحقد واليأس . ووجدنا أن « لغة القصيدة التصويرية تجنح الى الرمز من سطورها الاولى : (مهرج صغير / أراد أن يطير / فسار وهو المقعد الضرير / وراء نعش بغلة الامير . .) ففي هذه المرة تقول الصور شيئا وتعني أمراً آخر » [٢٨] .

غير أن التصوير في هذا المقطع الثالث من « عذاب الحلاج » تفصيلي دقيق واقعي ، يقصد منه أن يقدم حرفة المهرج بشكل فوتوغرافي لا يطل على أي معنى من ورائه ـ وهذا كله يغيب عن المرثية ـ وبما أن هذه المقطوعة هي أيضا قطعتان ، فينبغي أن نأخذ القطعة الاولى على ظاهرها . والسبب في هذا الحكم يعود الى ما اكتشفناه في المقطوعة الثانية من عبث أحسّ به الحلاج تجاه الحياة . ولعله لاحظ خلال اقامته الجبرية في قصر الخليفة أنه ليس ثمة من عبث أكثر من حرفة المهرج المحترف الذي يقضي حياته في أداء الالاعيب كما يصورها المقطع الاول . الا أن عقل الحلاج السؤول دفعه الى مصاحبة هذا المهرج ليطلع على العبث في حقيقته المعاشة . وتسويغ ذلك في نظر الحلاج أنه اذا كان هو الذي رأى وتعرف وأخلص قد أفضت به الحال الى الاحساس بالعبث ، فما بال المهرج الذي ينفق عمره في أداء حركات لا طائل لها ولا معنى وراءها سوى اضحاك الصغار وتسلية الكبار ؟

مرة أخرى يقع الحلاج في التعرف وانكشاف المواقف . في بداية المقطع الثاني يعرف الحلاج ان المهرج كان يحب ابنة السلطان . وبالتالي فقد أصبح لتهريجه معنى

---

(٢٨) ـ راجع فقرة «الهجاء السياسي» والقصيدة في ٢/٢٠٠ .

عاطفي ـ انساني . ان المهرج يقوم بألاعيبه السخيفة تلك ليسلي الطفلة الملكية ـ فهي ، بمعنى ما ، ابنته وليست ابنة السلطان . لذلك جن المهرج بعد موتها : انه ، حين خسرها خسر نفسه . كان حبه لها ، ووجودها الى جانبه يخلعان معنى انسانيا على ألاعيبه . فهو حين يكون معها لا يكون مهرجاً بل طفل كبير يسلي طفلة صغيرة حلوة ، وعاشق يسلي محبوبته . بموتها عاد مهرجا .

هنا يمارس الشاعر الى أبعد الحدود الممكنة لعبة انقلاب المواقف بالمعنى الارسطي peripeteia : فالحلاج الذي عانى التجلي والتعرف انقلب الى العبث ، والمهرج الذي يقدم شتى الالاعيب كان طفلا جادا وعاشقا جادا . المهرج جن بعد موت الطفلة لا لانه يعشقها فقط ، بل لان موتها أفرغ الاعيبه من مغزاها وردّها الى مجرد تهريج . ومن جهة أخرى ، قد يكون موت الاطفال ، من وجهة نظر مفكر كالحلاج مأساة عابثة لانه غير ضروري فهو عبث مأساوي يتمّ بلا شفقة . ولكن موت هذه الطفلة جعل حياة المهرج عبثا بعد أن كانت قد اكتسبت معنى . وعظمة التلوين في تأثير القصيدة ، اثر انقلاب المواقف ، إن الحركات في المقطع الاول كانت تبدو تافهة في البداية ، ثم انسانية عند تقديمها من قبل المهرج للطفلة المعشوقة ، ثم مأساوية بعد موت الطفلة . فكيف سيؤدي المهرج الاعيبه ذاتها التي كانت تحبها الطفلة ، بعد أن غابت الى الابد ؟

في طبقة أعمق ثمة تماهٍ بين المهرج والحلاج ثم بين الطائف والطفلة اللذين غابا كلاهما عن عاشقيهما . وعند هذه النقطة في عمق العمق يصبح من المستحيل فهم الحياة ويغدو الاستمرار فيها أكثر استحالة .

فانقلاب المواقف ينقلب مرة ثالثة الى تعرف ، والتعرف الى تجل ، والتجلي الى رؤيا تضيئ طريق العمل لصنع مستقبل الانسانية . ففي ـ١ ـ أدى التجلي الى انقلاب موقف الحلاج من رجل يشرب من « آبارهم » ويلوث روحه «بالحبر وبالغبار» الى رجل متضرع محتار ، يتسائل : « من أين لي ؟ وأين أنتهي ؟ » وفي ـ ٢ ـ نفذّ الرجل كل الوصايا التي تلقاها ، وحين طلب المساعدة اغلقت في وجهه الابواب . فانقلب

موقفه من خلال الجد والعمل الى اطلالة على العبث . وها هو هنا يتعرف الى العبث عن كثب فيشفي به على القلب الانساني في أعمق نوازعه بالحب والفاجعة من خلال مهرج لا همّ له في الظاهر الا اضحاك الناس بحركاته السخيفة . واذا بمعنى جليل يطل من خلال هذه الحركات ، فاذا اختفى هذا المعنى كف الرجل عن أن يكون حيا . جن ولاذ بالصمت . واذاً فاكتشاف الحلاج للعبث في ـ ٢ ـ من خلال الجد كان عملا ، فهل اكتشافه للجد الان من خلال العبث صحيح . ؟

ازاء هذه الاشكالات ليس للحلاج الا أن يتقدم نحو المستحيل ، مغمض العينين جاهزا لكل الاحتمالات . لان أي حل أفضل من هذه الالغاز التي تحاصره بها الحياة الى حد الاختناق .

- ٤ -

المحاكمة

بحتُ بكلمتين للسلطان
قلت له : جبان
قلت لكلب الصيد كلمتين
ونمت ليلتين
حلمت فيهما بأني لم أعد لفظين
توحّدت
تعانقت
وباركت ـ أنت أنا
تعاستي
ووحشتي
وضجّ في خرائب المدينة
الفقراء اخوتي
يبكون ، فاستيقظت مذعوراً على وقع خطى الزمان

ولم أجد الا شهود الزور والسلطان
حولي يحومون ، وحولي يرقصون : انها وليمة الشيطان
بين الذئاب ، ها أنا عريان
قتلتني
هجرتني
نسيتني
حكمت بالموت عليّ قبل ألف عام
وها أنا أنام
منتظرا فجر خلاصي ، ساعة الاعدام

حتى الان شاهدنا الحلاج متهما ـ ضارعا ، مؤمنا ـ محتارا ، عابثا ـ جادا وجادا ـ عابثا . ففي كل مرة يظفر بتركيب من تناقضات الحياة يوحد الشعور والفكر ، تعترضه عقبة يهزأ بالتركيب وتعيد انفكاك الشعور عن الوعي : تعلق حكمه وتعيق قراره . لقد استوعب عقله نظام القيم الجديد الذي أوحى به الطائف . لكن شعوره صدم بعبث الحياة وقسوتها . كما أن المفارقات التي عرضت له أنهكته . فلم يبق له ـ بعد ان تورط في مجابهة الوجود على حقيقته ـ سوى التراجع الى الامام ، أي القيام بعملية انتحارية مستمدة من حاجة المجتمع الى علاج ، ولكنها لن تفيد المجتمع بقدر ما تفيد الحلاج . وهذه مفارقة . فالحلاج الذي نذر نفسه لرفع الحيف عن الفقراء سيتخذ من السلطة موقفا حاسما يعرف هو أنه لن يجعلها تتراجع ، ولكن الحلاج أيضا لن يتراجع لانه سيقطع على نفسه طريق التراجع بأن يحرق مراكبه وينسف جسوره . وبذلك يحقق خلاصه . وهذه هي مفارقة أخرى . فالفرد الذي يعلن الحرب على نظام حكم سيخسر حياته ، وبخسارتها سوف يخلص روحه من الانشطار الذي يعانيه . لقد تعلم من لحظة التجلي أنه كلما خسر نفسه وجعلها تضمحل ، اندمج في نظام الكون اللانهائي . وهكذا ، فانه اذا خسر نفسه كسب

كل شيء . وهذه أهم المفارقات التي كان عليه أن يواجهها ، بعد أن تعلم التعايش مع المفارقات دون مواجهتها بأي حل حاسم . وهذا جبن . واذاً فالجبن هو العقم والخريف والاستغلال والاستبداد . انه الانانية والاثرة التي تقود الى الجشع والطمع والتقاعس . فاذا أراد الحلاج أن لا يقع في العبث والانانية والتخاذل ، فان عليه ان ينزع الجبن من قلبه .

وهذا ما فعله الحلاج وأربى : لقد انتزع الجبن من قلبه وقذف به في وجه السلطان . فجأة شعر الحلاج بالراحة ونام .

واذاً فمفتاح الموقف كلمتان : جبان ، ونمت ، حين قال للسلطان : جبان ، تحول الحلاج من الجبن الى الشجاعة ، وكان متَهَما امام الطائف ، فأصبح الان متَهِماً . ان انقلاب الادوار يستمر والمتهمَ الجديد أمام الحلاج هو السلطان . ولقد كسب حق توجيه الاتهام الى الاخرين بعد أن أصبح فقيرا ونحر ناقته للاضياف وبحث عن الجذور والابار . بعد هذا التحول العنيف نام الحلاج .

النوم هنا يعني الاحساس بالبركة والغبطة والسكينة والسعادة في التجربة الصوفية ـ أو هو راحة الضمير في التجربة الخلقية . وهو توحد الفكر والشعور في التجربة الوجودية . فهو بعد أن انتزع من قلبه الجبن وقذف به الخليفة شعر بامتلاء وتكامل وتوحد مع نفسه ومع الكون مما افضى به الى توازن نفسي جديد لم يعد يعبأ معه بشيء من أمور الدنيا أو الجسد . وهذا هو الاحساس بالمجد والامتلاء الذي تحدث عنه سوزوكي [٢٩] ، كما أن هذا المفكر المتصوف ذكر أن التجربة الصوفية تكسب صاحبها قدرة ايجابية يحس معها أن قواه ازدادت وأن العالم في روحه . ولولا أن الحلاج اكتسب هذه القدرة الايجابية لما استطاع ان ينام . والنوم هنا تعبير رمزي عن حالة الغبطة والبركة التي تجعله يشعر أن العالم حل في روحه وأنه صار متصلا بالماوراء . وسوف تنجلي لنا هذه النقطة الاخيرة سريعا . أما الان فنتوقف عند

---

(٢٩) ـ عرض المتصوف الياباني سوزوكي خصائص التجربة الصوفية عند البوذيين، فجاءت مكونة من هذه العناصر

١ ـ اللاعقلانية : اي عدم امكانية الشرح وعدم قابلية الايصال

٢ ـ الحدس او الاستبصار الداخلي

٣ ـ السلطوية : كون المتصوف يحس بسلطة تخطفه وتستولي عليه

ظاهرة بكاء الفقراء ، فيما كان الحلاج ينعم بالغبطة . فقد رأوه يسير الى حتفه مشدوها مغمض العينين وحيدا ـ فتركوه وحيدا . وهذه هي عاقبة الكشف الفردي والبحث عن الخلاص الفردي . اكتفى الفقراء ـ اخوته ـ بالبكاء والتعاطف ، فيما ينعم بالبركة والغبطة . يثبت ذلك قوله :

(فاستيقظت مذعورا على وقع خطى الزمان) ، مما يفيد أن الحلاج كان يعيش خارج الزمان التاريخي هانئا بسرمديته . فأفلت زمان التاريخ من يده وجرى بخلاف ما يشتهي . فبدلا من أن يتيقظ ويجمع حوله الفقراء تنبه من غفلته فلم يجد (الا شهود الزور والسلطان) فوقع في يدهم أعزل بلا ناصر ولا معين ، وكان فريسة الذئاب في وليمة الشيطان ـ وهي الذئاب ذاتها التي أكلت خبز الجياع الكادحين في ـ ٢ ـ . وهنا لم يبق له سوى أن يلتفت الى الطائف الذي أغراه ثم أورده موارد التهلكة . وكلماته (قتلتني / هجرتني / نسيتني) في هذا المقام تشبه صيحة المسيح عند الصلب : « لماذا تخليت عني يا أبتاه » . أما قوله (حكمت بالموت عليّ قبل ألف عام) فهو اشارة الى ما يعتقده المتصوفة المسلمون من أن الحب الالهي حال قديمة منحها المتصوف منذ الازل ، وليست مكتسبة ولا متحوله . الا أن تصوف الحلاج بدأ عقليا ـ على طريقة الفارابي . ذلك أن عقل الحلاج الهيولاني انطبعت فيه المعارف حتى أصبح عقلا مستفادا منه تولدت لديه طاقة حدسية قدسية تحقق له بها الاتصال الذي تتم به غبطة المشاهدة والسعادة . عند هذه النقطة نتعرف على الحلاج في ـ ١ ـ فنراه يناقش بعقله على الرغم من تلاشي شخصيته [٣٠] . لكن المشاهدة والسعادة **وقعتاه في الحب** . لذلك نراه في ـ ٢ ـ في دور الفناء الجزئي متقلبا بين مد السكر وجزر الصحو (يا مسكري بحبه / محيري في قربه . .) . وها هو الان قد بلغ الدور الثاني ، دور الفناء الكلي . فقد كان صحوه في دور الفناء الجزئي يرده الى الكائنات المحسوسة في ـ ٢ ـ أما هنا في ـ ٤ ـ فانه حين استيقظ مذعورا التجأ الى الطائف قتلتني ، هجرتني . .) ، واتحد بالكلي الازلي ـ الابدي : (حكمت بالموت عليّ

---

٣٠) ـ كمال اليازجي وأنطوان غطاس كرم ، أعلام الفلسفة العربية ، بيروت ١٩٦٨ ، ط ٣ ـ ٤٥٩ .

قبل ألف عام / وها أنا أنام / منتظرا فجر خلاصي ، ساعة الاعدام) فهو محكوم بالحب منذ الازل ، وهو ما يزال في حال الفناء الكلي (وها أنا أنام) ، وهو لايجزع من الموت بل يرى فيه فجر الخلاص مطلا عليه . وكان في ـ ٢ ـ قد جهز نفسه للاستشهاد (وليقبل السياف) ، وداعب الموت وهو يقلب الاصداف . أما الان فهو ينتظر ساعة الاعدام بفارغ الصبر . وهذا هو طريق الخلاص الفردي ، خلاص الروح المتمردة على مواصفات هذا العالم والمنكرة لكل سلطة سوى تلك التي اختارها واختارته دون علم أو موافقة من أحد .

(٥)

الصلب

(١) في سنوات العقم والمجاعة
باركني
عانقني
كلّمني
ومدّ لي ذراعه
وقال لي :
الفقراء ألبسوك تاجهم ،
وقاطعو الطريق
والبرص والعميان والرقيق
وقال لي : اياك
وأغلق الشباك
(٢) واندفع القضاة والشهود والسّياف
فأحرقوا لساني
ونهبوا بستاني
وبصقوا في البئر ، يا محيري

ومسكري
وطردوا الاضياف
من أين لي أن أعبر الضفاف
والنار أصبحت رمادا هامدا
من أين لي ؟ يا مغلق الابواب
والعقمُ والييباب :
مائدتي ، عشائي الاخيرُ في وليمة الحياة
فافتح لي الشباك ، مدّ لي يديك آه

ها نحن بلغنا الدور الثالث والاخير في الحب الالهي ، وهو دور الاتحاد الذي يتحقق على مرحلتين . مرحلة المحو في هذه المقطوعة ومرحلة الصحو في ـ ٦ ـ .

كان الطائف في ـ ١ ـ قد ودع الحلاج وقال له (موعدنا الحشر) . فلما دنت ساعة الاعدام (فجر الخلاص) ، تجلى الطائف للحلاج مرة أخرى . لكننا لا نظفر من لحظة التجلي هذه بمشهد كالذي رأيناه في مشهد ـ ١ ـ « المريد » . فلا زمزمة ولا غموض ولا حيرة ، السبب في التفاوت بين ـ ١ ـ و ـ ٥ ـ هو أن التعرف قد تم ، فصار الحلاج على علم بمن يكلمه ، وعلى معرفة بما سيقول له أو ما يمكن أن يقول له . فانتفى الغموض بين الطرفين وصار الحوار عاديا يمكن أن يجري لا كما يجري بين الند والند بل بين سلطة صديقة كأب أو صديق أكبر مقاما وبين الحلاج المجاهد المصابر . وبينما كان الطائف في ـ ١ ـ (في هيكل النور غريقا) ، نجده هنا يبارك الحلاج ويعانقه . وبدلا من الاتهام في ـ ١ ـ (سقطت في العتمة . . . تلطخت روحك) ، نجد الطائف ، مع البركة والعناق ، يقدم للحلاج اعترافا بصدق جهوده (الفقراء تبسوك تاجهم . .) ، ويوصيه بأن يكون أهلا لثقة ضعفاء الارض به حتى النهاية . وإذا كان الطائف قد قال له في ـ ١ ـ (موعدنا الحشر) ثم جاء اليه الان قبيل الصلب ، فان مجيئه اشارة الى أن في موت الحلاج بعثه وخلوده . لكن الطائف حذره : (وقال لي : اياك / وأغلق الشباك) . هذه الحركة السينمائية السريعة

وجدنا البياتي يستخدمها منذ ١٩٥٦ في « قصائد الى يافا » : (فالباب أغلقه يهوذا)[٣١] . وكما استيقظ الحلاج من سكرته في ـ ٤ ـ (مذعورا على وقع خطى الزمان / ولم أجد الا شهود الزور والسلطان) . كذلك هنا ، ما ان انسحب الطائف وأغلق الشباك حتى (اندفع القضاة والشهود والسياف) . لقد حذره الطائف ثم غادره تاركا له حريته في أن يتخلى عن رسالته أو يمضي بها الى نهايته المحتومة ، مع ما ينتظره من عذاب شديد . ولكن كما نجد في المقطع الاول الحلاج يروي بوعي وانفصال عن المشهد وقائع زيارة الطائف له ، نجد أيضا في المقطع الثاني الحلاج يروي بوعي وانفصال وقائع تعذيب الجلاد له : (فأحرقوا لساني . .) . لقد ذهل عن حواسه واحتفظ بوعيه كاملا ، كما تبين اللهجة التقريرية التي روى بها حادثتي زيارة الطائف وتعذيب الجلادين . لكنه ذاهل عما يجري في كيانه الحسي ـ وهذا دليل آخر على صحة ما افترضناه من انفكاك الوعي عن الشعور منذ البداية ـ فأفكاره تتجه الى اللحاق بالمحبوب ، لهذا تعود لهجة الحيرة والضراعة التي أطلت علينا في ـ ١ ـ : (من أين لي ؟) . لكنه الان يريد أن يعبر الضفاف الى الجهة الاخرى ، فيعاوده ضعفه القديم . وكما في ـ ١ ـ حين بحث عن النار في أبد الصحراء ، فوجدها (تراقصت وانطفأت) فانه الان يجدها (أصبحت رمادا هامدا) . وكما ابتعد الطائف في ـ ١ ـ الى (هيكل الانوار) . وفي ـ ٢ ـ أغلق الابواب ولم يمد يديه خلال البحث عن الجذور والابار ، ونسي الحلاج وهجره في ـ ٤ ـ وتركه عريان بين الذئاب ، فانه هنا أيضا أغلق الشباك وترك الحلاج وحيدا على مائدة العقم واليباب . ولئن كان في تواتر هذه المواقف تأكيد على وحدة الانسان في مجابهة مصيره ، فان فيه (في التواتر) تشديدا أيضا على حرية الانسان المطلقة في اختيار المصير الذي يريد ، شرط أن يظل يدفع ثمن موقفه . وفي هذا معنى حياته . ولما كان الحلاج عاشقا قد بلغ مرحلة المحو فان انتباهه يتركز على ابتعاد الطائف عنه والتحول في لقائه . لهذا نجده يذكر أفعال الجلادين بصيغة الماضي (واندفع القضاة . .

---

(٣١) ـ ١/٢٨٣ .

فأحرقوا . . ونهبوا وبصقوا . .) أما المعاناة التي تشغله في اللحاق بالمحبوب فهي بصيغة الحاضر (من أين لي أن أعبر الضفاف) والصرخة الاخيرة (آه) تعبير عن الشوق أكثر منها تبرما بألم العذاب الجسدي ، بدليل أنها مسبوقة بدعاء واستنجاد بالطائف (فافتح لي الشباك ، مد لي يديك ، آه) . فهو لايريد ولا يهتم بالتخلص من العذاب ، وانما ينتظر فجر خلاصه ، ساعة الاعدام ، ليتحد بالمحبوب ويروي شوقه اليه .

عند هذه النقطة بالذات تتمدد شخصية الحلاج الى أقصى حجم يمكن أن تناله الشهادة ، والاختيار الحر ، والمصابرة .

لقد تنامت شخصية الحلاج مع كل كلمة في القصيدة ولكنه نمو بطئ ولهذا اعتمد الشاعر على تكرار الكلمات الدالة لا ليربط المقطوعات بعضها بعض وحسب وانما ليكسب لنفسه فرصة بلورة الرموز ولبطله فرصة التروي والتركيز نحو القصد واصابة الهدف . لذا جاءت القصيدة على درجة من الضبط والاقتصاد في استعمال الكلمات أعطياها كثافة في التعبير انعكست على الشخصية ركانة وتعمقا ، فالحلاج لم يخسر وعيه بالرغم من ازدياد وحدته وتصاعد مواجده .

ومن الامثلة على الضبط والاقتصاد ما يذكره الحلاج عن فعل الجلادين (فأحرقوا لساني / ونهبوا بستاني / وبصقوا في البئر ، يا محيري ومسكري / وطردوا الاضياف) . فالاضياف هم مريدوه الذين التفوا حوله يتلقون رسالته وهي في الاساس كلمة الطائف . والبئر التي حفرها الحلاج هي نبع المعرفة الناتجة عن الالتزام بشؤون المجتمع والانسان ، وهي غير الابار المسمومة التي اتهمه الطائف بالشرب منها . فاذا بصق الجلادون في البئر فذلك يعني أنهم شككوا في رسالته ونواياه . اما أنهم نهبوا بستانه فهذه اشارة الى اقتحام بيته ونهب كتبه .

(٦)

رماد في الريح

عشر ليال وأنا أكابد الاهوال

وأعتلي صهوة هذا الالم القتال
أوصال جسمي قطعوها
أحرقوها
نثروا رمادها في الريح
دفاتري
تناهبوا أوراقها
واخمدوا أشواقها
ومرّغوا الحروف في الاوحال
دمي بأسمال
أنا هذا بلا أسمال
حر كهذي النار والريح ، أنا حر الى الابد
يا قطرات مطر الصيف ، ويا مدينة ما عاد منها
أبداً احد
موعدنا الحشر ، فلا تداعبي قيثارة الجسد
أوصال جسمي أصبحت سماد
في غابة الرماد
ستكبر الغابة ، يا معانقي
وعاشقي
ستكبر الاشجار
سنلتقي بعد غد في هيكل الانوار
فالزيت في المصباح لن يجف ، والموعد لن يفوت
والجرح لن يبرأ ، والبذرة لن تموت

حين يغدو الاتحاد تاما بين الصوفي ومعشوقه ، تفنى الانا في الكل ، ويغدو السكر صحوا ، فبداية الحال سكر ، ثم فناء عن الشهود ، ثم محو في غيبوبة عاناه

الحلاج خلال الصلب ، ثم يعقب الغيبوبة صحو هو صحو الاتحاد بالحق [٣٢] .

من خلال هذا الصحو يتحدث الحلاج ، لانه كان في غيبوبة الشوق خلال الصلب منشغلا بحبه وتوقه الى الاتحاد ، فكان يعي ما حل بجسمه دون أن يلهيه شعوره عن أشواقه . فتذكر الالم بعد الموت هو عودة الى ازالة الحواجز الفاصلة بين الحياة والموت ، مما يسوغ بالتالي استمرار عملية التكامل بين الفكر والشعور . والمفارقة هي أن الحلاج خلال الصلب جره الشوق والمشاهدة الى وصف ما عاناه بلغة رمزية : (نهبوا بستاني ، وبصقوا في البئر) . أما بعد الموت فيبتدئ الحلاج حديثه بذكر الالم الجسدي ويستمر في سرد واقعي لما جرى له : (أوصال جسمي قطعوها . . دفاتري تناهبوا أوراقها) ، مما يؤكد الانطباع بواقعية حديثه واستمرار الحياة فيه بشكل من الاشكال . وهذا الاستمرار يتجلى في ربط المقطوعة الحالية بما قبلها ربط الشرح والتفسير . لكن اللغة الواقعية تنتهي في المقطع الاول من ـ ٦ ـ حين يتحول الحلاج الى رماد فينال حريته : (أنا حر الى الابد) . من هنا فصاعدا يكتسب التعبير رقة الاثير مصحوبا بتصعيد روحي يكشف عن تحليق الحلاج في جوٍ أبدي تطل منه رؤيا استمرار الصراع في مستقبل سرمدي ، يلتقي خلاله الحلاج بمعشوقه في (هيكل الانوار) ـ حيث أطل عليه في ـ ١ ـ ، وتتكاثر التضحيات في (غابة الرماد) حتى (تكبر الغابة) فلا يجف الزيت في المصباح كي لا تخبو النار ـ ولا يفوت الموعد ، ولا تموت البذرة التي تحمل في أحشائها أحلام الانسان بعالم خال من الاستغلال والطغيان .

وبهذا تكون القصيدة قد افتتحت بذروة عانى فيها الحلاج تجربة التجلي والمشاهدة ، وعرضت في مقطوعاتها رؤيا عن مفارقات الحياة وضراوة الصراع ، وانتهت بذروة يتجلى فيها الحلاج نفسه للقارئ ويحمل اليه الرؤيا . وبذلك تكون الرؤيا هي مضمون التجلي ، التي تكشف أسرار الحياة والتاريخ والروح لعين الرائي الكشافا يزوده بمعرفة عيانية ذاتية لا سبيل له الى اثباتها موضوعيا . فالقارئ أيضا

---

٣٢) ـ أعلام الفلسفة العربية ، ص ٢٨٦ ـ ٢٩١ .

يعاني تجلي الحلاج في ـ ٦ ـ ويتلقى منه الرؤيا فينفتح أمامه الدرب الى حمل الرسـ
والسير في الطريق ذاته . هذا الطريق الذي يحدث تحولا في نفس الفرد يجعله يتجا
ظروفه الموضوعية ، بوعي فائق للشروط التاريخية للحياة الاجتماعيـة والكونيـة .
فيقفز فوق وجوده الفردي الى رحاب الوجود الانساني ، ساعيا عن طريق التضحية
بنفسه الى تحريك الضمير الانساني باتجاه زحزحة التاريخ نحو المـزيد من العـد
والحرية ـ دون أن يتوقع المرء حدوث معجزات . ان قوانين الكون لم تخرق ، وكذلك
قوانين الصراع التاريخي ، بالرغم من كل صفاء الحلاج واخلاصه . بل أن غياب
المعجزات أكد تاريخية وجود الحلاج ، بالرغم من تجربته الصوفية البالغة العمق .

والقصيدة بأكملها كشف عن شخصية الحلاج والطائف ، بأفعال مسرحية
متسلسلة تتحقق أمامنا ، وقد جاءت كل مقطوعة في القصيدة باضاءات توضح لـ
طبيعة تطور روح الحلاج وفق الحوادث التي تجري معه ، والتي يشكل مجموعها اعادة
انتاج « مؤمثلة » لروح تلك الشخصية . ونحن نراقب الحـلاج برهبـة منذ لحظة
التجلي مع الطائف ، وننتقل معه في سلسلة اكتشافاته واعماله ، بحيث لايترك لـ
مهلة كي نتساءل عن مدى صحته العقلية أو صحة تصرفاته ، مؤجلين الحكم عليه
حتى نعرف نهاية تجربته ـ وهذا أبرز آثار الحوار الذاتي المسرحي . وعلى الرغم من أن
كل مقطوعة في القصيدة تعطينا تجربة في حياة الحلاج ، فاننا لا نحصل من القصيدة
بأكملها على معنى تام يمكن تجريده وربطه بأفكار أخر ، لان القصيدة في نهايتها تحل
نفسها في نهر الحياة الجاري ، فتغرق وتغرقنا في سياق حياة أوسع وأكثف ، تمهيد
لتجربة جديدة من النوع ذاته . مثل هذه التجربة ستطالعنا في « محنة أبي العلاء » .

وهكذا ، ففي وسعنا أن نقرر باطمئنان أن التجربة وليس المعنى ، هو الامر
المهم في هذه القصيدة لانـه لا يمكن تلخيص معناهـا . وبما أن التجـربة تحـدث
لشخصية معينة (ففي «عذاب الحلاج» قدم البياتي شخصية أكثر ممـا قدم عـالما)
وكانت هذه الشخصية متفردة وخارقة الى حد أنها استوعبت حادثا ميتافيزيقيا لا يطرأ
الا لافراد أفذاذ نـوادر في تاريـخ البشريـة ـ استوعبت شخصيـة الحلاج الحـادث

الميتافيزيقي الى حد أنها استطاعت أن تحوله الى تجربة بشرية فعلت فعلها في تاريخ الضمير الاسلامي ، فاستحقت بذلك أن تحتل فيه مكانة نموذج خالد يطمح المجاهدون والمصابرون الى أن يحذوا حذوه ويتمثلوا به ، فهو نموذج بدئي لا يتكرر ، وان كان ملهما باشراقه ومثابرته . ومشهد تحرره وخلوده في نهاية القصيدة مشهد دنيوي أكثر منه أخرويا ـ فكأنه رؤيا تصور خلوده في ضمير الانسانية التي سوف تظل تسعى وراء النور (فالزيت في المصباح لن يجف) ووراء تحقيق الاماني (والموعد لن يفوت) ، ووراء رأب الصدع بين المثل والواقع (والجرح لن يبرأ) ، ووراء استمرار الحياة بالرغم من جدب الروح وتحجر الضمائر (والبذرة لن تموت) . هذه الاشواق الانسانية هي التي تاق الحلاج الى تحقيقها ، فكان عجزه مصدر عذابه . فعذاب الحلاج لم يأته خلال السجن والمحاكمة والتعذيب والصلب ـ اذ شاهدنا أنه كان لايأبه لمصابه ـ وانما جاءه العذاب من مفارقة الرؤيا للواقع ، وعدم قدرة جهوده على تطويع الواقع وفق رؤياه . وهذا هو الفرق بين العذاب والتعذيب . فلو أن مقصد الشاعر التركيز على تضحية الحلاج لتوسع في مشاهد التعذيب ، وحصر المسألة في شهور المحاكمة وأيام الصلب . أما هذا الاستعراض المتنوع لمراحل وعي الحلاج في تطوره فيقصد منه حرفيا أن وعي الحلاج هو مصدر عذابه . وأبلغ دليل على هذه النظرة أن بناء القصيدة جاء متوازنا بين ما قبل المحاكمة وما بعدها : ثلاث مقطوعات تعرض تطور وعيه منذ أن بدأ التجلي ووعى حقيقة الحياة الاجتماعية في ـ ٢ ـ والفردية في ـ ٣ ـ ، وثلاث مقطوعات تعرض مشاهد المحاكمة في ـ ٤ ـ ، والصلب في ـ ٥ ـ وتأتي الخاتمة في الانبعاث ـ ٦ ـ . الخيط الذي يربط القسمين هذين ، دون أن نحس بأي انقسام في القصيدة هو ازدياد شوق الحلاج الى الاتحاد بالمعشوق كلما أحكم الحصار حوله وتحقق الخطر على حياته . ويمكن أن نرى بوضوح أن رؤياه الاجتماعية كانت تساوق شوقه في القسم الاول حين لم تكن حياته مهددة ، ثم انفرد به شوقه الى الاتحاد حين واجه مصيره .

٢ ـ محنة أبي العلاء [٣٣]

بما أن حياة أبي العلاء (٣٦٣ ـ ٤٤٩ هـ) تخلو ـ على حد ما نعلم ـ من حوادث تاريخية باهرة ، فان أبرز ما يمثل شخصيته فنه وفكره . فقد عاش الرجل حياة طويلة هادئة ، أبرز مافيها سفره الى بغداد (٣٩٩ ـ ٤٠٠ هـ) وعودته منها ليعلن أعتزاله الدنيا ، حيث أقام في بيته لا يبارحه حتى وافته منيته [٣٤] . فالاعتزال والزهد والتأمل هي العناصر التي جعلت أبا العلاء مبتكرا لطريقة في الحياة ميزته عن غيره من الشعراء والمفكرين . وهي العناصر التي لفتت اليه أنظار الناس والسياسيين في عصره وبعده . فاذا أراد البياتي أن يبحث عن (السمات الدالة في الشخصية أو الاسطورة . . . ويراعي في ذلك أيضا « الحداثة » و « السمة المتجددة ») [٣٥] فتلك معادنها عند المعري لكل من يريد أن يلبس قناعه .

تبدأ القصيدة بـ ـ ١ ـ « فارس النحاس » [٣٦] وهي المقطوعة الاولى : وهذ الرمز في ألف ليلة وليلة هو رصد لمدينة مسحورة نام أهلها فلا يفيقون الا اذا تحطم تمثال فارس النحاس . ولهذا فان المقطوعة تعرض صورا عن عبث حياة أناس لا غاية لهم في الحياة ، فكأنهم نيام : (هذا بلا أمس ، وهذا غده قيثارة خرساء / داعبه

---

(٣٣) ـ ١٦١ ـ ٢/١٨٢ . (٩٧٣ ـ ١٠٥٧م)

(٣٤) ـ تعريف القدماء بأبي العلاء ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٧ و١٧ .

(٣٥) ـ ٢/٤٥ .

(٣٦) ـ فارس النحاس جاءت صفته في ألف ليلة وليلة على النحو التالي :

. . . وفي غد نصل الى جبل من حجر اسود يسمى حجر المغناطيس ونجرنا المياه غصبا الى جهته فنتمزق المراكب ويروح كل مسمار في المركب الى الجبل ويلتصق به لان الله وضع في حجر المغناطيس سرا وهو ان جميع الحديد يذهب اليه وفي ذلك الجبل حديد كثير لا يعلمه الا الله تعالى حتى انه انكسر من قديم الزمان مراكب كثيرة بسبب ذلك الجبل ويلي ذلك البحر قبة من النحاس الاصفر معقودة على عشرة اعمدة وفوق القبة فارس على فرس من نحاس وفي يد ذلك الفارس رمح من نحاس ومعلق في صدر الفارس لوح من رصاص منقوش عليه اسماء وطلاسم فيها ايها الملك ما دام هذا الفارس راكبا على هذه الفرس تنكسر المراكب التي تفوت من تحته ويهلك ركابها جميعا ويلتصق جميع الحديد الذي في المراكب بالجبل وما الخلاص الا اذا وقع هذا الفارس من فوق تلك الفرس .

«حكاية» الحمال والبنات ، الليلة الرابعة عشرة ، ج١ ، ص٤٢ ، طبع المطبعة العثمانية بالقاهرة ، لا تاريخ .

فانقطعت أوتارها ولاذ بالصهباء / وذا بلا وجه ، بلا مدينة ، وذا بلا قناع / . . . / وذا بلا شراع / أبحر حول بيته وعاد) . هؤلاء هم التافهون كما قدمهم عالم أباريق مهشمة . وهم العبثيون الذين ضاعت هويتهم (بلا وجه ، بلا مدينة) وأصحاب الاهداف القريبة ، من الناس الصغار في مطامحهم وقدراتهم . وعلى ذلك فان مطلع المقطوعة ، بالتساؤلات التي يطرحها (لمن تغني هذه الجنادب ؟ / لمن تضئ هذه الكواكب / لمن تدق هذه الاجراس ، / وأين يمضي الناس ؟) ليس مطلعا عن القلق الميتافيزيقي . بل المقصود من التساؤلات تحديد حيرة أبي العلاء من مكان هؤلاء التافهين في الكون ، وهل يستحقون أن تضئ لهم الكواكب وتدق الاجراس ، في حين أن (لوركا ونور العالم الابيض في الاكفان) ؟ المفارقة الثانية هي بين (فارس النحاس في ساحة المدينة) والقدر الذي يناديه أبو العلاء (أبتي) ، فالاول فرض النوم على المدينة والثاني حرم أبا العلاء (من نعمة الضياء) . حصيلة كل هذا : أرض يباب ، وقدر لا معدى عنه ، وتسليم بما هو كائن لان فهمه عقليا مستحيل :

حرمتني من نعمة الضياء
علمتني ثقل غياب الكلمات وعذاب الصمت والبكاء
الشارع الميت غطى وجهه الصقيع
والباب أغلقت الى الابد
ثلاثة ، منها أطل في غد عليك
مقبلا يديك :
لزوم بيتي وعماي واشتعال الروح في الجسد

هذه المنطلقات العلمانية تحدد مسار القصيدة بأكملها . المقطوعات ـ ٢ ـ و ـ ٣ ـ و ـ ٤ ـ تتناول العلاقة المهتزة ، والاحتقار المتبادل بين الشاعر والسلطة اذ أنها اما تستخدمه أو ينقم عليها وتنقم عليه : « العباءة والخنجر » ـ ٢ ـ تعرض المغانم التي ينالها الشاعر من الامير : (شربت من خمر الامير ، ورأيت في نهار ليله النجوم)

النتيجة أن الشاعر ـ وحسب قوله : (أصبحت في بلاطه حجر / / . . . / عباءة بالية ، مسمار / صفراًيدور في الفراغ ، آلة تدار) وأصبحت قصائده بالنسبة الى الامير (خنجره وصوته) . وهكذا تصبح العباءة هي الشاعر المستخدم ، والخنجر هي قصائده . للخروج من هذا المأزق ، كان الشاعر ينزع نفسه ـ باعتباره سكران ـ من بلاط الامير ويمد يده للسحر : (أمدها ، لتنفخ الحياة في الجماد / لتزرع الاوراد / أمدها للشمس والريح وللمطر / لاخوتي البشر) . والمقطوعة ليست أكثر من تنويعات على قصيدة « ثلاث رباعيات » [٣٧] التي يعجز فيها الشاعر عن امتلاك حبيبته ومعانقة الاطفال (لانني كنت مغني صاحب الجلالة السلطان) ، فلا يملك الشاعر الا أن يقتله ليسترجع الشعر والغناء .

ـ ٣ ـ « المغني والامير » : بعد أن استرجع الشاعر نفسه من الامير رأى من واجبه أن ينذر أميره ، فاخترع حلما طريفا : (فانني رأيت في الاحلام / تاجك ، منه يصنع الحداد / نعل حصاني ، ويحز رأسك الجلاد / وتجدب الحقول في شتاء هذا العام / وتفتك الملة بالجباة والقضاه / ويحكم العصاة والاشباه) . ومثل هذا الحلم ـ النبؤة -جزاؤه الطبيعي القتل .

ـ ٤ ـ « سقط الزند » ، في القصيدة عودة الى مجلس الامير ، واستعراض للدعارة الفكرية ، فالامير (كان ـ اذا ما أنشدوا أشعارهم ـ ينام / مفلطحا ومتخما / وكلما / أنشد منهم أحد تململا / وقال : لا) . أما أبو العلاء فقد اكتفى بدور الشاهد على كل ذلك : (كان زمانا داعرا ، يا سيدي : كان بلا ضفاف / الشعراء غرقوا فيه ، وما كانوا سوى خراف / وكنت أنت بينهم عراف / وكنت في مأدبة اللئام / شاهد عصر سادة الظلام) .

وهكذا تنتهي المرحلة الاولى من حياة المعري ، بأن ينسحب من الهرج والمرج الشعريين السائدين في بلاطات الامراء . وهذه المرحلة تمثلها الى حد كبير قصائد المعري في شبابه والتي ضمها ديوانه « سقط الزند » . وأغلب الظن أن هذا الصوت

---

(٣٧) ـ ١/٥٩٠ .

الـذي يخاطب المعـري ويقول لـه : (يا سيـدي) ويقول لـه (وكنت أنت بينهم عراف) ، هو ديوان سقط الزند ذاته ، اذ مـا دام الحديث عن الشعـر والشعراء فالديوان يخاطب صاحبه . وبالتالي فلا ضرورة لافتراض أن البياتي حسر عن وجهه القناع وأدلى بشهادته في سلوك المعري ، لان شهادة الديوان أقوى وأوثق في هـذا المقام . ولا سيما أن البياتي لا يتدخل مرة ثانية في هذه القصيدة ، لنقول انه تدخل هنا كما تدخل هناك .

وتجيء المقطوعات ـ ٥ ـ و ـ ٦ ـ و ـ ٧ ـ لتمثـل محنة المعـري بين اقـامته في بغداد ، وعودته الى المعرة ، وقراره أن يعتزل في بيته ويقلع عن الشعر ويشتغل في تأليف اللزوميات والتدريس .

فالخامسة « حسرة في بغداد » تصور خيبة المعري وتشوقه الى مدينته ، معرة النعمان : (أبحث عن سحابة / خضراء ، عني تمسح الكآبه / تحملني / الى براري وطني / الى حقول السوسن / تمنحني / فراشة ونجمـه / وقطرة بهـا أبّل ظمـأي وكلمه / فماء دجلة الحزين اعتكرا / وما جرى / الا ليغرق السدود والقرى) . هذا التصوير القوي للحسرة والشوق ، ينتهي برؤيا عن الدمار الشامل ، ولكن مع الموت الذي سيخيم على هذه البقاع سيبقى الشعر والانبعاث (لم يبق الا الموت في الاطلال والهياكل / لم يبق الا الشعر في ذاكرة الاحقاب / وبعد ألف سنة ستنضج الاعناب / وتملأ الاكواب / ويبعث المغني / فآه ثم آه يا صبابتي وحزني) .

ـ ٦ ـ « قمر المعرة » ، يصور استقرار المعري النفسي في بلده (الليل في معرة النعمان / زنجية على رخام جيدها قلائد الجمان) ، ولكن هذا الفرح يحرك أشجانه ضد أعداء الحياة (فاستيقظي يا صخرة في الصدر ، يا رمحا بلا سنان / يا كلمات خضبت بالدم ، يا نارا بلا دخان / ولتسكتي ضفادع السلطان / والجيف الموشومه / بالنار والجرائد القديمه) ان ثأره عند مثقفي الحاشية والكتاب المأجورين ليجمع به جماحا بعيدا في رؤيا تحل العدل والسلام والنور على هذا الكوكب العذب (ولتضيء البروق / يا أم دفر ، وجهك المسحوق / وثوبك المرقع المسروق / فالفقراء صلبوا في

السوق / سلطانك المخلوع / وكفروا بالجوع) . ولكن شتان ما الحلم والواقع . فالمسافة بين الرغبة وتحقيقها أطول من الشقاء البشري الناتج عن الاستغلال . ومن البديهي ، اثر هذه الاندفاعة الطفولية في خيال الشاعر العائد الى بلده ، أن يغرق في أسى عميق ، ولا سيما أنه قرر الزهد في الدنيا واعتزال الناس بعد أن أخفق في أن يكون واحدا منهم : فلا هو قادر على حياة البلاط ، ولا هو مستطيع أن يرعى مع الهمل فيكون واحدا من الاغفال ، ولا هو بقادر على اشعال النار في هشيم هذا المجتمع المتجمد : (ولتضئ المشاعل / ظلام هذا الكوكب الغارق في الاوحال والصقيع ، هذا الاقحوان الذابل) .

ـ ٧ ـ « لزومية » : وإذاً فاللزوميات ، كما تطرحها قصيدة البياتي ، نتيجة هذه الاخفاقات والمزاج المعتكر . ولهذا فان لزومية البياتي ، صيحة عميقة من داخل بئر الشقاء الذي غرق فيه المعري وقرر ألايخرج منه إلا الى القبر . فاذا كانت صادرة عن أنين مكتوم ووحدة موحشة وجد عاثر ، فيحق لها أن ترى في الموت نهاية للعذاب والمحن ـ في حين أن الحلاج نفسّ عن كربته بالعمل بين الفقراء ، ورأى في الموت خلاصا من اشتياق لا يحتمل :

ـ ٧ ـ

لزوميـة

حزن بلا صوت وقيثارة
أرهفها ، قبل الاوان ، الشقاء
فاحترقت ، أوتارها في يدي
وكان لي فيها ومنها وقاء
« آه غدا من عرق نازل
ومهجة مولعة بارتقاء
ثوبي محتاج الى غاسل
وليت قلبي مثله في النقاء »

يا حافر البئر بأوجاعه
ومودعا رحمته في السقاء
وجاعلا من كلماتي فماً
يصيح في ليل بلا أصدقاء
عمّق وعمّق فغدا ينتهي
عذابك الاسود بعد اللقاء
خبزك مسموم فكل ما اشتهت
نفسك ، ولتنعم بطول البقاء .

المقطوعات ـ ٨ ـ و ـ ٩ ـ و ـ ١٠ ـ تمثل تأملات المعري في اللزوميات وغيرها ، مما أنشأ وهو معتزل في بيته . وهي تمثل الى حد بعيد اتجاه أفكار المعري . فالمناقشة في ـ ٨ ـ تقوم على مسلمة بسيطة : (ـ الموت عدل ؟ ـ حسنا ، فلتكن الحياة/ عادلة ، وليمنح الشحاذ عرش الشاه) . ان تطبيق مثل هذه الاقيسة الميتافيزيقية على الحياة الواقعية ، خاصة من أخفى خصائص تفكير المعري : اذا تساوى الناس في الموت ، فلماذا لا يتساوون في الحياة ؟ وما دام الحي سيموت فأمه ولدت قبرا :

ياحصان النساء ، كم فارسا وُلْـ دُكِ ؟ مه . انما ولدت قبورا[٣٨]

وتقسيم الحظوظ على تفاوتها بين الناس ، فيرزق الجهول والحيوان الاعجم ، ويحرم العاقل الاريب المتعلم ـ هو من أكبر المفارقات التي لا تجد تسويتها الا بالموت [٣٩] .

---

(٣٨) ـ ابو العلاء المعري ، لزوم ما لايلزم ، دار صادر ، بيروت ١٩٦١ . ١/٥١٥ ، اللزومية ٦٠٥ .

(٣٩) ـ

ما بان قوم عن الألى بما جمعوا ... من الحطام ،ولكن بالذي اقترفوا
سألت عقلي فلم يخبر ، وقلت له ... سل الرجال ، فما أفتوا ولا عرفوا
قالوا ، فمالوا ، فلما أن حدوتهم ... الى القياس ، أبانوا العجز واعترفوا
جاران : مَلْك ومحتاج : أتى زمن ... عليهما ، فتساوى البؤس والترف

اللزومية ، ٩٥ ، ٢/١٥٣

وقد أخذ البياتي هذا القياس ، فأطنب في وصف الطريقة المترفة التي مات بها الشاه ومصطفى : (فمصطفى مات على الرصيف في الظهيره / والشاه مات فوق صدر الدمية ـ الاميره) . ثم يمضي البياتي فيطنب في وصف أحزان البلاد على الشاه ، بينما مصطفى (في حفرة مهجور) ولكن المشكلة أن الحالة هذه مستمرة فثمة مصطفى آخر (في الحقل على مسحاته يخور / . . . / يستقريء الارض ويمضي باحثاً، فيها عن الجذور) وثمة شاه آخر (يغرق في الحرير والاطياب / ويطعم الكلاب) . . . وهكذا فنحن في سلسلة بلا نهاية من الظلم في توزيع الحظوظ والارزاق حتى في الارث .

ـ ٩ ـ « الضفادع » ، أو أصحاب الاقلام المأجورة والبيرقراطيون ، والساسة المحترفون ، والثوريون المرتدون ، هم الموضوع الاثير لهجو البياتي ، ويبدو أن المعري لا يحمل فيهم رأيا أجمل من رأي صاحبه [٤١] . بالنسبة لاصحاب الاقلام ، فالبياتي يخصهم بوصف يضاهي في حركته وتشويهه اللوحة الاولى من قصيدة « سياسي محترف » [٤٢] . الا أن الصورة هنا تخص أدباء المكاتب والصحف :

ضفادع الحزن على بحيرة المساء
كانت تصب في طواحين الليالي الماء
تقارض الثناء
ما بينها ، وتنشر الغسيل في الهواء

---

(٤٠) ـ حيران أنت ، فأي الناس تتبع ... تجري الحظوظ ، وكل جاهل طبع
والام بالسدس عادت ، وهي أرأف من ... بنت لها النصف ، أو عرس لها الربع
اللزومية (٩٠٨) ٢/١٢٣

(٤١) ـ بني الاداب . غرّتكم قديما ... زخارف مثل زمزمة الذباب
وما شعراؤكم الا ذئاب ... تلصص في المدائح والسّباب
أضر لمن تود من الاعادي ... وأسرق للمقال من الزبّاب
الزباب : الفأر . اللزومية ١٤٥ : ١/١٦٥

(٤٢) ـ ١/٤٢٢ .

وتشرب الشاي . وفي المكاتب الانيقة البيضاء
والصحف الصفراء
كانت تقيء حقدها على الجماهير ، على المارد وهو يكسر الاغلال .

وأما استغلال الحكام للايديولوجيا التي يفرزها مفكرو الدولة فتكمل الصورة الساخرة ـ المؤسية للتعاون بين المثقف المأجور والسياسي المحترف :

رأيتهم في مدن العالم ، في شوارع الضباب
في السوق ، في المقهى ، بلا ضمير
يزيفون الغد والاحلام والمصير
رأيتهم : من عرق الجياع
ومن دم الكادح يبنون لهم قلاع
أعلى من السحاب
حتى اذا ما طلع الفجر ، رأيت هذه الضفادع العمياء
على كراسي الحكم في رياء
تغازل الجياع
وتفرش الارض لهم بالورد والريحان

لقد أوردنا معظم القصيدة لنبين متانة الاواصر بين موقف البياتي وفكر المعري . ففي عصر المعري كانت المؤسسات السياسية تفرز الايديولوجيا باسم الدين ، وأول ما يلفت النظر في اللزوميات أن المعري يربط المؤسسة الدينية بالمنفعة المادية الشخصية [٤٣] ، ولعله يقصد أصحاب مذاهب أورد ذكرهم بأسمائهم [٤٤] .

(٤٣) ـ أفيقوا ، أفيقوا ، ياغواة ، فانما ... ديانـاتكم مكر من القدماء
أرادوا بها جمع الحطام ، فأدركوا ... وبادوا ، وماتت سنة اللؤماء
اللزومية (٢٢) : ١/٦٥

(٤٤) ـ انما هذه المذاهب أسباب ... لجذب الدنيا الى الرؤساء
غرض القوم : متعة ، لاير ... قوّن لدمع الشماء والخنساء
كالذي قام يجمع الزنج بالبصـ ... ـرة ، والقرمطي بالاحساء
اللزومية (٢٤) ١/٦٦

كما أنه حذر ممن يستغلون المظاهر فيتدينون علنا ويفسقون سرا [٤٥] . وقد ألّمت مقطوعة البياتي بمعظم هذه الظواهر التي وقف عندها المعري مليا .

ـ ١٠ ـ « ولكن الارض تدور » ، هي الذروة التي أراد البياتي أن يختم بها قصيدته عن المعري . وهي ذروة من السخرية التي يظهر بها المعري مصانعته لاهواء عصره فكأنما يتحدث بالتقية : (اذا أردتم ، سادتي ، فالارض لا تدور / ولا يغطي نصفها الديجور) هذا الموقف المستعار من قصة غاليليو مع الكنيسة ، يناسب موقف المعري الذي استعرض الديانات في احدى لزومياته ، وأعلن عجزه عن فهمها والحكمة من تتابعها واختلافها ، فختم كلامه بالبيت الشهير :

اذا قلت المحال رفعت صوتي وان قلت اليقين أطلت همسي

وهكذا ، تمضي مقطوعة البياتي تتحدث أن طاعة الامير واجبة ، مهما فعل بالرعية : (. . . ونحن في الحرب لكم أجناد / نموت ـ من أجل عيون قطط الامير / ولمعان ذهب اللصوص والتجار ـ في خنادق الهجير) ويرفق هذه الطاعة العمياء بتطمينات تحذر الطبقات الحاكمة وتريحها : (فنحن بركان بلا دخان / وثورة ليس لها أوان) ، بل يمعن في السخرية ، فيطلب من تلك الطبقات أن تمضي في غيها لا تحذر شيئا : (اذا أردتم ، سادتي ، فلتسكتوا الشاعر ولتحطموا القيثار / ولتوقفوا الانهار) ، وفي هذا كله شبه ببعض أقوال المعري [٤٦] ، لكنه بعد الجملة الاخيرة ينتفض صائحا مهددا : (فعصركم مضى الى الابد / ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور / والارض ، رغم حقدكم ، تدور / والنور غطى نصفها المهجور) . ونحن

---

(٤٥) ـ رويدك ، قد غررت، وأنت حر بمصاحب حيلة، يعظ النساء
يحرم فيكم الصهباء صبحا ويشربها على عمد، مساء
يقول لكم : غدوت بلا كساء وفي لذاتها رهن الكساء
اللزومية (١٧) ١/٦١

(٤٦) ـ يقول لك العقل الذي بيّن الهدى اذا أنت لم تدرأ عدوا، فداره
وقبل يد الجاني التي لست واصلا الى قطعها، وانظر سقوط جداره
اللزومية (٦٢٣) ١/٥٢٨

نجد مثل هذه الانتفاضات عند المعري ، بطرق مختلفة [٤٧] . كما أنها عند البياتي تتكرر مرات لا تحصى . مما يبين امتزاج الشاعرين امتزاجا عفويا لا يحتاج معه البياتي الى أن يتخذ من المعري قناعا . أما وقد فعل ، فان لاختياره للمعري كي يتكلم من خلاله في القرن العشرين دلالة ذات مغزى يبين أن الشاعر الحديث يحس بحاجة عصره الى الشاعر القديم .

وهنا أيضا ، جعل البياتي المعري يتكلم بلسانه ، على طريقة الحوار الذاتي المسرحي ، كما كان الحال مع الحلاج . وما ينطبق على قصيدة « عذاب الحلاج » يصح قوله على هذه القصيدة في التقنية . غير أن القصيدتين تحذفان المستمع ، وهو الطرف الثاني من الحوار الذاتي المسرحي . ولكن قصائد القناع لا تحتاج الى مستمع بعينه ، لان المتكلم يطل من خلال الابد . بل ان القصيدة عن المعري تخلو من عناصر الكشف عن الشخصية ، الا في ـ ١ ـ حيث قدم المتكلم نفسه في آخر المقطوعة ، ومن الفعل المسرحي الذي حفلت به القصيدة عن الحلاج ، وذلك لان المعري رجل أفكار ،. ومع ذلك حافظت القصيدة على تماسك في الرؤيا لان العلاقة

---

(٤٧) ـ نجد مثل هذه الانتفاضة بتعبير مباشر في قوله :

مل المقام، فكم أعاشر أمة ... أمرت بغير صلاحها أمراؤها
ظلموا الرعية، واستجازوا كيدها ... فعدوا مصالحها، وهم أجراؤها
فَرقاً، شعرت بأنها لا تقتني ... خيرا، وأن شرارها شعراؤها
أثرت أحاديث الكرام، بزعمها ... وأجاد حبس أكفها إثراؤها

اللزومية (١٤) ١/٥٤

وفي مرة أخرى، جاءت انتفاضة المعري بقناع النصيحة :

عليك بفعل الخير، لو لم يكن له ... من الفضل، الا حسنه في المسامع
لعمرك، ما في عالم الارض زاهد ... يقينا، ولا الرهبان أهل الصوامع
أرى أمراء الناس يمسون شرهم ... اذا خطفوا خطف البزاة اللوامع
وفي كل مصر حاكم، فموفق ... وطاغ يحابي في أخسّ المطامع
يجور، فينفي الملك عن مستحقه ... فتسكب أسراب العيون الدوامع
ومن حوله قوم كأن وجوههم ... صفا، لم يلين بالغيوث الهوامع

اللزومية (٩٢٨) ٢/١٣٨

بين أفكار المعري وتطور مزاجه الداخلي ظلت علاقة تفاعل ظهرت معها التأملات على شكل حالات فردية أو مراحل حياة المعري يجسدها التقسيم الثلاثي الذي اقترحناه ، بحيث تمثل كل ثلاث مقطوعات مرحلة من حياة المعري .

٤ ـ مدى تطور الرؤيا في هذه المرحلة (سفر الفقر والثورة ١٩٦٥)

كان ديوان أباريق مهشمة (١٩٥٤) يحمل عالما متعدد الرؤى ، تصطرع فيه ايديولوجيا التغيير الوليدة ضد ايديولوجيا المجتمع الموروث ، ضمن تلوينات كثيرة تقف بين الطرفين الاساسيين ، فتغنى الديوان بأصوات وتقنيات متعددة جعلته وحدة تمثل رؤيا لتلك المرحلة ، فريدة بمضمونها وأدائها على السواء .

ثم جاءت مرحلة الثوري المنتمي لتلغي معظم تلك التلوينات والتقنيات في بدايتها ، واقتصرت على اتجاه تسجيلي ، وسيلته الرؤية الراهنة لما يجري وما هو قائم . غير أننا حين تتبعنا تطور شعر الرؤية وجدنا تطوره ينتهي الى تشخيص رؤيا السقوط في « مرثية الى مهرج » ، والى التعبير عن هاجس الاغتيال ، اما باسقاط الاستلاب الذي يعانيه على العالم فيصوره أرضاً يباباً في « قصيدتان الى ولدي علي » ، واما باسقاط كفاحه ونفيه واغتياله في صورة الفارس ـ الشاعر الحزين الذي يعود من الموت بسحر الشعر في قصيدة « سفر الفقر والثورة » وهي التي قلنا عنها انها « تظل مفككة ، بالرغم من ترابط أواصرها في العمق ، وبالتالي فانها تبقى مفتوحة على الحياة ، فيما يخرج منها الشاعر بقوة الشعر الذي هو العنصر السامي الوحيد في الحياة ضمن القصيدة »[٤٨] . ولما كانت هذه القصائد الثلاث مع « عذاب الحلاج » و « محنة أبي العلاء » تشكل صلب ديوان « الفقر والثورة » ، فمن المناسب أن ندرس تفاعلها معا ضمن اطار واحد ، علما بأن كل القصائد مؤرخة بين عامي ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥ .

فتجربة الحلاج تصور كفاح الروح السامية لتخليص العالم من شروره .

---

(٤٨) ـ راجع فقرة الرؤية والرؤيا .

والسمو يأتي من سلطة كونية تتمثل للحلاج في لحظة تجّل ، وتهديه سواء السبيل . لكن الحلاج في مجمل سيرته في القصيدة ، هو شيء بين الشاعر والفارس والشهيد والرائي . وحبه الالهي يجمع بين الشوق والوحشة : لو جمعنا في ذهننا شوق الشاعر الى أطفاله ووطنه ، ووحشته من المنفى والغربة ، وهاجس الاغتيال كما بلغ ذروته في قصيدة « موت المتنبي » ، والاحساس بالموت كما جاء في تصوير الافول ومرثيتي ناظم حكمت ـ لكان لدينا صورة عن الشوق والوحشة المفضيين الى العذاب والموت ، تشبه ما عاناه الحلاج . كذلك فان استخدام الكلمة سلاحا ، وصمود المناضل أمام التعذيب الفظيع دون تراجع ، هما عنصران تكوينيان في القصيدة ، يضاف الى ذلك الشعور بهول التضحية وضحالة النتائج : (من أين لي ؟ يا مغلق الابواب / والعقم واليباب : / مائدتي ، عشائي الاخير في وليمة الحياة) . فالحلاج تلقى الرؤيا وجاهد ليمحو العقم واليباب من حياة الاخرين ، واذا به يجدهما موفورين أمامه ساعة الصلب . فكأن الرؤيا هي أن العقم واليباب أساس الحياة لكن التضحيات الجسيمة من كبار الملهمين والمناضلين تحدّ من طغيانها وتمنعها من القضاء على نسمة الحياة في الحضارة قضاءً مبرما ـ يدل على ذلك خاتمة القصيدة ، فهي تبشر باستمرار التضحيات في غابة الرماد التي أحرق فيها جثمان الحلاج : (ستكبر الغابة) وبالتالي سيبقى للانسان بصيص أمل يعتاش به : (فالزيت في المصباح لن يجف ، والموعد لن يفوت / والجرح لن يبرأ ، والبذرة لن تموت) : صيغ النفي المستمرة توحي بأن عناصر الحياة ، المصباح والموعد والجرح والبذرة ، خاضعة لتهديد مستمر بالفناء ما لم تتوافر التضحيات فتعينها على الاستمرار في الحياة . هذه هي الرؤيا الاساس التي تجسدها القصيدة ، ولهذا فان القارىء ينتهي من القصيدة وقد اجتاحه كرب عظيم ، لان القصيدة تضعه في حالات جدية خطيرة متوالية منذ لحظة التجلي الى عرض مأساة المهرج وبعدها ـ ٤ ـ « المحاكمة » وهي أكثرجدية حتى من التجلي أو الصلب . فالمحاكمة هنا مجموعة كبيرة من المحاكمات: محاكمة الحلاج لنفسه وخروجه من الجبن ، محاكمة الحلاج للسلطان بأنه جبان ، محاكمة الفقراء للحلاج وجزعهم

عليه ، محاكمة السلطة الزمنية للحلاج ، محاكمة الحلاج للطائف ، فقد اتهم الحلاج الطائف بأنه ورّطه ثم تخلى عنه : (قتلتني ، هجرتني ، نسيتني ، حكمت بالموت عليّ قبل ألف عام) فالطائف كان يعرف سلفا مصير الحلاج ومع ذلك دفعه اليه . أخيرا ، محاكمة الحلاج للمواقف هذه جميعها وهو في السجن ، وخروجه بنتيجة مؤسية : هي أن الموت خلاص (منتظرا فجر خلاصي ، ساعة الاعدام) . أهم من ذلك كله ؛ أن قرار الحلاج الاخير هذا ، هو قراره الشخصي واختياره الحر . لذلك فان تجلي الطائف له اثر ذلك ، لحظة الصلب في ـ ٥ ـ (وقال لي : اياك / وأغلق الشباك) لم يكن من أجل أن يوحي للحلاج بموقفه ، بل ليبارك له هذا الموقف : فالطائف والحلاج متناظران هاهنا : الطائف حكم على الحلاج بالموت قبل ألف عام ، والحلاج قرر بنفسه على نفسه مثل هذا الحكم ـ وعندها جاء الطائف فباركه . فكأن البياتي يريد القول انه اذا كانت مقاومة العقم واليباب نتيجة تجلٍّ فان التضحية بالنفس تتم نتيجة اختيار فردي حرّ . هذه هي تتمة الرؤيا ، وهي تدخل تعديلا أساسيا على كامل مفهومنا للقصيدة . فلئن كان التجلي تجربة غيبية فان قرار النضال نتيجة وعي عقلاني . وهنا أيضا نحصل على تناظر بين الغيبي والعقلاني ، التناظر الاخير يقوم على أن الحلاج حين قرر التضحية لكي تستمر بذرة الحياة ، استمرت الحياة واستمر هو في الحياة بعد الحياة ـ وهذا هو التوفيق بين المفارقات الكثيرة التي حفلت بها القصيدة ، والتي أشرنا اليها خلال تحليل القصيدة . وهنا تبدو للعيان خاصية تعدد المعاني والقيم بحيث كان المقياس أنه « كلما ازداد التنظيم العضوي احكاما في القصيدة ارتفعت قيمتها بشكل يجعل التأويل ضروريا ومجزيا » . فقيمة القصيدة ترتفع باطراد مع تنوع موادها ، شريطة أن يتم فيها فعلاً مزج حقيقي يبلغ الى التوفيق بين المتنافرات . ولقد تم هنا التوفيق بين القلب والعقل ، الطائف والانسان ، الماضي والحاضر والمستقبل . وانبلجت رؤيا الشاعر لتشمل وتتجاوز جميع تجاربه الشخصية والاجتماعية والفنية . هذه الرؤيا هي أن الحياة عقم ويباب لكنها تنتعش بالتضحية في سبيل المجموع .

وبما أن تضحية الشاعر ضئيلة بالقياس الى تضحيـة الحلاج ، فقـد جاءت « قصيدتان الى ولدي علي » لتعرضا عالم العقم واليباب على حقيقته ، في الطبيعة كما في الحضارة : عاريا ، أجرد ، تطمره الثلوج . وتنتهي المقطوعة الاولى بموت شامل تحت الفراغ الموحش الابدي [٤٩] . أما المقطوعة الثانية التي تعرض موت الحضارة بتصوير المدن المظلمة الخاوية ، فانها تلغي دور المغني لعدم وجود من يستمع اليه (فلمن تغني ؟ والمقاهي أوصدت أبـوابها) . النتيجـة الحتمية لـذلك أن عـذاب الشاعر في منفاه كان بلا جدوى لان الموات المخيم أكبر من أية تضحية : (أهكذا تمضي السنـون / ويمزق القلب العـذاب / ونحن؛ من منفى الى منفى ومن بـاب لباب / نذوي كما تذوي الزنابق في التراب / فقراء ، يا قمري ، نموت / وقطارنا أبدا يفوت) . فالاحساس بـالافول هنـا مزدوج لانـه فردي وعـام . لذلـك فان القصيدة تقدم عالما أكثر بكثير مما تقدم والْداً أو عواطف . فالرسالة التي يريد البياتي أن يوصلها الى ابنه هي أن التضحية لم تعد تجدي في عالم العقم واليباب . فلم يبق الا العذاب على طريقة سيزيف .

أما قصيدة « محنة المعري » فالمشكلة في حالها أن المعري له رؤيا والبياتي له رؤيا . ولهذا كان لابد للقصيدة أن تقع في محنة . المحنة الحقيقية للمعري هي فيما أسميناه « القياس الميتافيزيقي » ومشكلة هذا القياس أن تطبيقه مستحيـل ، لانه يطالب بقوانين واحدة للحياة وما بعد الحياة . فيطبق أحكام العقل الوضعي المنطقي على أمور ما بعد الطبيعة . هذا القياس الميتافيزيقي هو الذي سوغ له تساؤلاته عن حكمة بعض التشريعات . وقد بدأت القصيدة بداية حسنة في ـ ١ ـ عند التساؤل الخفي : كيف أن الكون مسخر لاناس تافهين ، في حين أن المعري محروم من نعمة الضياء .

خارج هذا كله نجد أن « محنة أبي العلاء » لا تتصل بأبي العلاء الا بخيوط واهية ، ففي القصيدة حديث عن العلاقة بين المغني والسلطة ، ولكنا لا نستطيع أن

---

(٤٩) ـ ٢/١٥٧ .

نستنتج منه موقف المعري بالذات من هذه القضية . حقا ان المعري يدين تملق الشعراء ، ولكن ما موقفه من العلاقة بين الشعر والسلطة ؟ ان ما نعرفه من ابتعاد المعرّي عن أن يكون مداحا لامراء عصره يجعلنا نسقط هذه المعرفة على المقطوعات التي تتحدث عن العلاقة بين المغني والسلطة مع علمنا التام بأن المعري لم يخض هذه التجربة .

كذلك يعتمد البياتي على معرفتنا الخارجية لسفر المعري الى بغداد ، ولكننا لا نحصل على هذه المعرفة من داخل القصيدة وبالتالي تصبح الغاية من سفر المعري الى بغداد معدومة وكذلك العودة منها ، وكل ما رآه البياتي ان اقامة المعري في بغداد كانت مشمولة بالحسرة وبالحنين الى المعرّة ، وهو ما يعكسه شعره في سقط الزند . يضاف الى ذلك أن اللزومية (المقطوعة ٧) تمثل صيحة مزرية فتعزل المقطوعات التي قبلها عن المقطوعات التي بعدها .

الا أن كلّ هذا الخلل في القصيدة انما قللّ من خطورته ما بيناه من متانة الاواصر بين موقف البياتي وفكر المعري ، وامتزاج الشاعرين امتزاجا عفويا لا يحتاج معه البياتي الى أن يتخذ من المعري قناعا . فالقناع اما أن يتمم تجربة الشاعر بتكملات تسد الثغرات في رؤيته ورؤياه ، وإما أن يوحد عددا من عناصرها ويعمقها ، على نحو ما رأينا أن « عذاب الحلاج » أضاف بعدا ميتافيزيقيا لاشواق البياتي لم يكن موجودا فيها من قبل .

وإما أن يسعى (القناع) الى تكبير الجوانب القابلة للتحديث في فكر الشخص المختار وتجربته ، وهذا ما صنعه البياتي بالجانب العقلي من تراث المعري . واذن ، فقد أراد البياتي أن يقدم تجربة فكرية في مقابل تجربة الحلاج الروحية . كذلك فان تتبع التطور الروحي للحلاج جعل شخصيته تطغى على القصيدة ، بحيث لا يظهر العالم الا من خلاله . وأما قصيدة المعري فانها تظهر عالما أكثر مما تقدم شخصية . وهذا ما جعل طابع الهجاء والسخرية يطغى عليها . فعالم الامير والشاعر نموذج للتفسخ الفكري من جهة ، والطغيان ، من جهة أخرى . وكل ما استطاع المعري

فعله أنه نجا بجلده ـ بقي شاهد عصره .

وفي المقطوعات التي وردت بعد اللزومية يختفي شخص المعري وتبقى أفكاره وأقيسته لتقدم عالمه وعالم البياتي معا : ترف الامراء على حساب الفقراء ، الاقلام المأجورة والثوريون المزيفون ، وأخيرا الرؤيا النهائية بأن الحقيقة لابد أن تنتصر مهما طغت المداجاة والمداورة . والغريب أن وحدة الرؤيا لا تتأثر كثيرا بانكسارات البناء . لان القصيدة تقدم فكرا ورؤيا عن العالم موضوعية الى حد كبير ، وذات أساس تاريخي مستمر بين المعري والبياتي . وهي تختلف عن رؤيا الارض الخراب في « قصيدتان الى ولدي علي » ورؤيا العقم واليباب في « عذاب الحلاج » .

حتى هذا الحد كان البياتي يتحدث من خلال قناع ، مستخدما الاسقاطات التي ترتسم من تجارب الابطال الحضاريين في الماضي على الحاضر ، متحدا بهم ، ومتكلما من خلالهم . ولكن في « سفر الفقر والثورة » أحاديث أخرى دون أقنعة تصور تجربته مع عصره ، وذلك ما تمثله قصيدة « سفر الفقر والثورة » ، التي تقدم رؤيا عن الحياة المعاصرة تدمج الذاتي بالموضوعي ، والشوق المتطلع الى عالم أفضل بالعناء الذي يلقاه الشاعر في هذا العالم . فالعناصر المكونة لتجربته هي الغربة والنفي والفقر والشعر . والمكونة لعصره هي استغلال ومطاردة وفساد (ضميرك تحت أحذية البغايا مات) . ولذلك تكون نتيجة هذه العناصر مجتمعة أنه لابد من الفرح بالحياة على الرغم من الفقر والقمع والغربة ـ فان كان ذلك أمراً غير معقول ، فلا بأس . انه بالشعر يغدو محتملا ، وان ظل غير معقول . فالشعر يستوعب تناقضات الحياة لانه يصبها في دوامة الصيرورة اللانهائية التي تجعلنا نسوي حسابنا مع الحياة اثر كل ضحكة سوداء نطلقها في وجه شروطنا اللاانسانية .

واذن فقد انتهى البياتي في « السفر » الى حيث انطلق من « الاباريق » : انتهى الى أن العبث مقوم ضروري من مقومات الحياة ، وسلاح ضدها ، وعامل على تغييرها . وليس أصلح من المهرج رمزاً للعبث ـ فكيف إذا كان ، أيضا ، مهرجا طموحا فاشلا ؟

هذا المهرج هو ، بطبيعة الحال ، نقيض المهرج الذي اكتشفه الحلاج وهو ذو الحياة المليئة بالمعاني . أما هذا المهرج فان ظاهره متطابق مع باطنه ، وشخصيته تتطابق مع مسرحه ، ومسرحه يتطابق مع العالم الخارجي . ان اختيار الشاعر لشخصية المهرج ، بعد أن اختار الحلاج والمعري ، هو محاولة لرؤية العالم من الاسفل ، بعد أن حاول أن يعرضه من السمت ، من اعلى قمم الانسانية. فاذا كان المهرج هو القطب الاسفل في محور الانسانية ، فان الشهيد والمفكر والشاعر (الحلاج ، المعري ، الشاعر) هم بالتدريج في محور الانسانية من الاعلى الى الاسفل . ويكون الديوان أيضا محاولة لتقديم العالم من طرفيه ووسطه ، وتكون قصيدة « سفر الفقر والثورة » محاولة «لاسطرة» الواقع بأن تجعل الشاعر الحديث نموذجا بدئيا ، مخلوقاً أسطوريا يرتدي قناع الشهيد والمفكر ، متحولا ضمن تقلبات الفقر والثورة ، الحياة والموت ، الخفاء والعودة .

التوجه نحو القناع الشمولي والمتعدد
وتحري الرؤيا ورؤيا التحري

١ ـ القناع الشمولي من خلال فرد ـ قناع الخيام :

(سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام كما تنعكس في الذي يأتي ولا يأتي ١٩٦٦)

بعد أن أتم البياتي دورة كاملة بين الاباريق والسفر ، صار عليه أن يبحث عن وجهة جديدة للرؤيا أو عن رؤيا جديدة حتى لا يكرر نفسه وفنه . ولعلنا تبينا معالم الرؤيا الجديدة من خلال تتبعنا لتطور الهجاء السياسي عند البياتي . فعلى الصعيد الانفعالي ، تطورت مشاعر الاحتقار والتقزز الى موقف من الاشفاق والحسرة ، انتهى في القصائد الحزيرانية الى الدعاء لله . ومن خلال الدعاء انبثقت ملامح العالم البديل ، فبزغت الرؤيا الجديدة متجاورة مع التقزز من العالم الواقعي . ولاحظنا أخيرا أن الواقع كان يتبخر في تلك القصائد بلوعة البحث عن عالم بديل والتحري من خلال رؤيا جديدة تظل فيها القصيدة ، بكل أجزائها ، مفتوحة على الحياة ، اشارة الى أن التحري لا ينتهي أبدا .

- ١ -

صورة على غلاف

كان على جواده ، بسيفه البتار
يمزق الكفّار

وكانت القلاع
تنهار تحت ضربات العزّل الجياع
ـ مولاي : لا غالب الا الله
فلتغسل السحابه
أدران هذي الارض ، هذي الغابه
ولينهض الموتى من القبور
ولتحرق الصاعقة الجسور
والجثث المنفوخة البطون
فحول رأس القيصر ، النسور
تحوم ، والامطار
تغسل جرحك الدفين ، تغسل الاشجار
ـ مولاي : لا غالب الا الله
فآه ثم آه
مملكة الموت على أسوارها الحرّاس
يرنق النعاس
عيونهم ، فلتفتح البوابه
وليدخل الغالب والمغلوب
فالفجر في الدروب
عما قريب ، يوقظ الحراس
ويقرع الاجراس
ـ مولاي . قال النجم لي ، وقالت الاقدار
بأننا ممثلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار
وأن هذي النار
الشاهد الوحيد في محكمة الزمان
تصدّع الايوان
واحترقت أوراقنا الخضراء في الحديقة المعطار

والعندليب طار
ـ مولاي ، لا غالب الا الله
فآه ثم آه

ـ ١ ـ « صورة على غلاف » [١] : صورة الفارس على جواده ، شاهرا سيفه ، يمزق جموع الكفار ، يقتحم القلاع ، يتبعه العزل الجياع ـ هي الصورة التي ترافق الفتح الاسلامي في بواكيره الاولى ، بقواده العرب العظام الذين دوخوا امبراطوريتي بيزنطة وفارس في أقل من ربع قرن . ودفعتهم رسالة التوحيد الى تحطيم طغيان العالم القديم ، وتحرير الانسان من عبوديته للمؤسسات المتحجرة حكومية كانت أم غير ذلك .

واذن ، فالصورة على الغلاف ، هي لفارس عربي يحمل الرسالة التي تحقق العدل والسلام على الارض : سواء أكانت صورة الامام علي أم خالد بن الوليد (أو حتى أبي زيد الهلالي أو سيف بن ذي يزن ، مما نراه على أغلفة الحكايات الشعبية الدينية) فالصورة توحي بالرسالة ، وهما معا يشكلان الرؤيا الاساسية التي تهجع في لا وعي العربي المسلم . وبالتالي فقد انطبعت في ذهن الخيام .

وتتلون صيحة « لا غالب الا الله » بألوان المراحل التي مرت بها الرسالة في تحققها التاريخي . فهي في المرة الاولى توحي بالتواضع والايمان المستوحيين من الآية « وما رميت اذ رميت ولكن الله رمى » [٢] .

ولذلك جاء بعد الصيحة الاولى صورة من الغضارة والجدة تتجاوز مع صورة الصاعقة التي ستحرق الجسور وما عليها من جثث منفوخة البطون تلتها صورة النسور تحوم فوق رأس القيصر المحتضر لتأكل عينيه ودماغه . ثم عادت الصورة المائية لتبشر بأن العالم قد بدأ يتطهر من أدرانه والغبار الذي علاه ، فعاد ـ بنصر الله ـ غضا جديدا .

الصيحة الثانية : (لا غالب الا الله) ، يعقبها تأوه الحسرة والندامة . فقد

---

١) ـ هذه القراءة لفاتحة القصيدة قد تكون ذاتية الى أبعد الحدود ، ولكنها منسجمة مع سائر القصيدة ، ولذلك آثرتها على أية قراءة أخرى محتملة .
٢) ـ ١٧/ الانفال .

خيّم الموت على الحضارة الفتية ، وتساوت في مظالمها مع الامبراطوريات المقهورة . ولكن فجر الخلاص قريب سوف (يوقظ الحراس / ويقرع الاجراس) . الا أن الاقدار حالت دون بزوغ الفجر ، وأخفق انسان الحضارة العربية الاسلامية في بعثها ، فلم يبق الا حمية الضمائر الحية تشهد على الظالمين وتستشهد على أيديهم .

(ـ مولاي ، لا غالب الا الله)

ان القدر وحده يقرر المصير . فليسلم الانسان أمره الى الله ولينتظر حتى يهديه سواء السبيل ، ويفرج عن الامة كربتها . لقد حدث الزلزال والحريق . فتصدع الايوان واشتعلت الغابة الخضراء فهجرتها العنادل ، وحلت الحروب والفوضى محل الامن .عند هذه اللحظة القاحلة ولد الخيام في الارض اليباب .

ـ ٢ ـ « الطفولة » : هاهنا الطفل الحالم والمراهق المثالي : (بثمن الخبز شريت زنبقا ، بثمن الدواء / صنعت تاجا منه للمدينة الفاضلة البعيدة / لامنّا الارض التي تولد كل لحظة جديدة) . وفي هذا العمر ، يعيش البطل في عالم ربيعي من صنع خيالاته الى حد بعيد ، غير آبه لحقيقة بؤسه (نمت على الارصفة الغبراء / اصطدت الفراشات ، وقعت في شراك النور) ، ويكون له صديقة يعيش معها قصة حب طفولي يجمع المثالية والبراءة ، وهو يسميها هنا نجمة الصباح ـ ربما انسجاما مع الحالة الربيعية التي يندمج فيها بالطبيعة . وسوف تظهر فيما بعد باسم عائشة [٣] .

---

(٣) ـ يعرّفها البياتي في ديوان الموت في الحياة على الشكل التالي :

ـ عائشة : صبية أحبها الخيام في صباه حباً عظيما ولكنها ماتت بالطاعون ولم يتحدث عنها ـ على الاطلاق ـ في أشعاره . وقد كنت أودّ أن اسميها في هذا الديوان (خزامى) ، ولكني احتفظت باسمها الحقيقي أو المستعار ـ من يدري ـ دفعا للالتباس .

وعائشة هنا أو ـ خزامى ـ امرأة اسطورية : وهي رمز للحب الازلي الواحد الذي ينبعث ، فيضيء مالا يتناهى من صور الوجود ، وهي الذات الواحدة التي تظهر فيما لا يتناهى من التعينات في كل آن ، وهي باقية على الدوام على ما هي عليه فهي هنا المرأة التي لا ينال منها الزمان، والتي يعشقها القلب فور لقائها ـ بفعل الصدفة الموضوعية، عند السرياليين. لذلك فان حب الخيام لها يتعالى على رغبات الجسد.

ولكن البياتي في (تجربتي الشعرية) يعرض صورتها ـ بحسب السرياليين أيضا ـ على أنها صورة كل النساء اللواتي مررن في حياته ، فهي بالنسبة له ، قناع أنثوي : « قناع عائشة القابل كل صورة في « ملائكة وشياطين » أذابته حرارة الدموع ، فبدا وجهها من تحت القناع في الموت في الحياة وجه شابة كانت قد ماتت منذ أزمنة موغلة في القدم... » ١٠٧ / ٢. ومهما يكن فان التسمية العربية موفقة، لان اسم عائشة يدل على الاستمرار في العيش ـ وهو نفس المضمون الشعري المنشود.

غير أن الحوار الذي يدور بينهما يشكل العمود الفقري للديوان . فهو يسألها هل تزهر الحقيقة من الشقاء . وهي تجيبه بأنها تـزهر من انجـازات البشر نحـو تحررهم : (كانت نجمة الصباح . قلت : يا صديقة / أتزهر الحديقة / وتولد الحقيقة / من هذه الاكذوبة البلقاء / طفولتي الشقية الحمقاء / فراشة عمياء / ـ « البشر الفانون في مدينة الحديد والاحجار / تسلقوا الاسوار / ونصبوا الشراك / ـ قالت ومدت يدها : أهواك / وابتسم الملاك / وغاب في الجدار) .

تلك هي رؤيا المراهقة . لكن أيامها لا تطول . اذ ان توق الخيام الى مدينة فاضلة يدفعه الى البحث عن مدينة (لم يقف الشحاذ في أبوابها يوما ، ولم يسند على رصيفها جبينه / لكنما السفينه / عادت مع المساء للمدينه / تحمل فوق ظهرها الشحاذ / مقوّس الظهر ، بلا عيون) وهكذا تبددت الاحلام ، وغابت المدينـة الفاضلة ، فسقط البطل من عالم البراءة الى عالم التجربة ـ وهوسقوط يشبه سقوط آدم من جنة عدن الى عالم يحصل فيه خبزه بعرق جبينه . غير أن آدم كانت ترافقه حواء تؤنس وحدته وتسري عنه : أما الخيام فقد غدت عائشة بالنسبة اليه ذكرى وحلما ، لانها ماتت . وبهذا صار بحثه مزدوجا : عن عائشة وعن المدينة الفاضلة ، أو الحقيقة . ومن الغريب أن هذه الازدواجية تولد ازدواجية تناقضية تمثل البنية الشعرية لنسيج القصيدة . وتتكون هذه الازدواجية من تجاور الرؤيا والواقع بنسب مختلفة في القصيدة يحددها ميل البطل وطبيعة الموقف ، وبذلك تسهم طريقة وجود القصيدة في معناها .

ففي ـ ٣ ـ « الليل فوق نيسابور » ، يستغرق الوصف الهجـائي لواقـع نيسابـور » عشـرين سطرا تصف اغتصـاب الغـزاة لهـا : (كـل الغـزاة ، من هنـا ، مـروا بنيسابور . . وضاجعوها وهي في المخاض) ، فالحياة فيها عقيمة فارغة : (حياتنا فيها ، وفي داخل هذا النفق المسدود / رواية مملّة مثلها أحمق أو مجنون) . النتيجة أن صور الموت تتزاحم حتى تنتهي الى أن تجعل من نيسابور ذبابة تلتف حولها خيوط عنكبوت لتقضي عليها قضاءً مبرما . ازاء تسلط هذه القوى الحيوانية لا يبقى غير ندعاء : (أيتها السحابه / لتغسلي ذوائب المدينة الثرثاره / وهذه القذاره / كـل غزاة من هنا مروا بنيسابور / على ظهور الصافنات وعلى أجنحة الطيور / البشر

الفانون / يحطمون بيضة النسر ، ويولدون / من زبد البحر ، ومن قرارة الامواج / من وجع الارض ، ومن تكسر الزجاج / اقدام جرذان على السجاد / مرض ونار ومضت من خلل الرماد) . فنرى هنا كيف عادت صورة الواقع اثر الدعاء ، وبعده انبثقت ملامح العالم البديل ، أي عادت صورة الواقع المهزوم ، لكن الرؤيا تنبثق على غير توقع : يحطم البشر قواقعهم وينطلقون نسورا وآلهة ـ لكن ليس من دون ألم . فمن نافلة القول أن الامم تولد من خلال المحن ، ولكن هذه الفكرة المبتذلة تكتسي وجودا من خلال الصور التي تتلبس بها ، فهم يولدون (من وجع الارض . ومن تكسر الزجاج) . فاذا تمت هذه الولادة الصعبة ، امحت آثار الغزاة ، وعادت أرض نيسابور سجادة لا تؤثر فيها أقدام الجرذان التي تسللت من فوقها . كما أن « الليل فوق نيسابور » ـ وهو عنوان المقطوعة ومحورها لايغشاه ظلام سرمدي ، بل يتلألأ فيه وميض النار بين الفينة والفينة خلال ولادة البشر . لكل هذا يجب أن نقرأ التاريخ معكوسا : فبدلا من الرزوح تحت المظالم والهزائم التي تملأ معظم صفحاته . ينبغي أن نتحرى لحظات الولادة والوميض مهما تكن قليلة عابرة : (ـ لنقرأ الكتاب بالمقلوب / منقبين في حواشيه عن المكتوب والمحجوب . / كان علينا أن نضيئ النور / في ليل نيسابور) .

ومثلما انبثقت رؤيا المعري بتهديم الطغاة (. . فالفقراء صلبوا في السوق سلطانك المخلوع / وكفروا بالجوع)[4] ، فلما صحا من رؤياه غرق في سوداوية ذاته . ونظم « اللزومية »[5] المظلمة اليائسة الفردية التي يقدم فيها رؤيا عن حياته هو ـ كذلك فان الخيام هنا بعد أن رأى الولادة بعين بصيرته ، وقرأ الكتاب بالمقلوب ، وحاول أن يضيئ النور في ليل نيسابور المعتكر الظلام ، سقط صريع سوداويته ، وغرق في الشراب يائسا .

الى هنا ينتهي الفصل الاول من حياة الخيام في الديوان ، فقد بدأ برؤيا شاملة عن عالم يسوده العدل وتنتصر الرسالة . وشفعت هذه الرؤيا بأحلام المراهقة بالمدينة

---

(٤) ـ ٢/١٧٤

(٥) ـ ٢/١٧٥ .

الفاضلة ، ثم برؤيا عائشة (أو نجمة الصباح) عن البشر الفانين الـذين تسلقوا الاسوار لتلقي النفي على أرض الواقع في صورة البحث عن مدينة بلا فقراء ، واذا بالشحاذ يعود وهو أسوأ حالا مما بدأ . وهـذه النتيجة تمهـد للوصف المطول عن استبـاحة الغـزاة لنيسابـور . ثم الاحساس بـالملل منها (حيـاتنا فيهـا . . روايـة مملة . . .) وفي « حانة الاقدار » ، تنبثق رؤيا جديدة تفسرها المقطوعات التي تتلوها بتنويعات على الرؤيا ذاتها الى أن يكتشف الخيام رؤيا أخرى .

ـ ٤ ـ « في حانة الاقدار » يبدأ الفصل الثاني ، يتقـدم الينا الخيـام الواقعي الذي نعرف ، وهو مغني الخمر والحيرة تجاه القـدر ، الشاعـر والريـاضي والمفكر والفلكي الـذي عاش بـين ١٠٤٨ ـ ١١٢٢ م[٦] . وهو يـطل علينا في المقـطوعة مرتين . الاولى حين يقول : (واشرب ظلام النور / وحطم الزجاجة / فهذه الليلة لن تعود) ، والثانية : (. . والخمر في الاناء / فعب ما تشاء / بقبّة السماء / أو قدح البكاء) . أما خاتمة المقطوعـة فانها بخيـال البياتي أشبـه : (فهذه الليلة لن تعود / طارت بنا كما طار بنا بساط ألف ليله / معانقين تحت أضواء النجوم دجله / وزارعين نخله / فداعب الاوتار / فديك هذا الليل مات قبل أن ينبلج النهار) . ومع رمز الديك الذي صار مألوفا . يمنح البياتي خيامه وعيا معاصرا عن (مدن النمل التي تحكمها الارقام والبنوك) . وفي مرة ثالثة يتراءى للخيام ـ عبر البياتي ـ عنف الصراع الوحشي في الطبيعة الذي انقلب الى قسوة المطاردة السياسية بين السلطة والثائر : (ـ الظبي في الصحراء / وراءه تجري كلاب الصيد في المساء) . هـذه الصورة تغدو موضوع ـ ٥ ـ « طردية » (الارنب المـذعور عبـر الغسق الغارق في الضباب / تنهشه الكلاب / بكم تبيع ، أيها الصياد / شهادة الميلاد / كاترين ، وهي تلد الحياة / ماتت) واذاً فموت الارنب المذعور ليس عبثا . انه ولادة جديدة . وكذلك موت الثائر . هذه هي طبيعة الحياة وطبيعة القدر التاريخي ، وكلتاهما يثور عليهما المعري ـ الذي لا يجيز لنفسه أكل اللحم ـ فنراه يطل من المقطوعة (يحدج السماء / بنظرة ازدراء) مرة أخرى يتوالى مشهدان : (. . والارنب المذعور يموت

(٦) ـ عن حياة الخيام أنظر :
— Ali Dashti, In Search of Omarkhayyam tr. by L. P. Elwell Sutton, London 1971.

تحت قدم الصياد / مخضبا بدمه الاوراد / ـ لوركا يجرّ واقفا للموت في الميلاد / أمامه كانت كلاب الصيد تجري ، تنبح الجلاد) . بهذه الطريقة ينكشف المبرر الفني والنفسي لصورة الارنب الذي تقتله الكلاب مرة والصياد مرة ـ فهو في الحالتين لوركا أو أي ثائر آخر مطارد . والسؤال الذي ورد في أول المقطوعة (بكم تبيع ، أيها الصياد / شهادة الميلاد) يجد في منتصفها جوابه : (. . . كانت كلاب الصيد تجري ، تنبح الجلاد / ـ أهذه الالام / وهذه السجون والاصفاد / شهادة الميلاد ، يا خيام / في هذه الايام ؟)

وفي رأيي أن البياتي قد أحسن في تحديث فكرة الموت على هذا المنوال . فمن المعروف أن الخيام « قد شك في جميع الحقائق ما عدا حقيقة واحدة ، هي حقيقة الموت ، اذ يقول :

كل شيء في الورى افك محال غير موت بات يطوي أملا
ليس يذكو بعدما يخبو شعاع [٧]

وقد توالت تصورات الخيام في رباعياته عما يحول اليه جسم الانسان بعد الموت [٨] :

مررت أمس بخزاف يدقق في صنع الثرى دائبا من دون انصاف
شاهدت ، ان لم يشاهد غير ذي بصر ثرى جدودي بكفي كل خزاف
كل ذرات هذي الارض كانت أوجها للشموس ذات بهاء [٩]
أجلُ عن وجهك الغبار برفق فهو خدّ لكاعب حسناء

فقلب البياتي التأمل الخيامي في أحوال الموت وفناء الاجسام الى تأمل سياسي معاصر في أحوال ملاحقة الثوار واغتيالهم . وجعل من لا أدرية الخيام عجزا لثائر

---

(٧) ـ رباعيات الخيام ، ترجمة محمد السباعي ، ص ٦٠ (الطبعة الثانية) وقد اقتبسه كريم عزقول في كتابه العقل في الاسلام : ٣١ (بيروت ١٩٤٦) .

وانظر : رباعيات الخيام ، ترجمها نظما محمد السباعي ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، (د . ت) ، ط ٣ ، ص ٦٠ . كاترين ، بطلة همنغواي في «وداعاً للسلاح» .

(٨) ـ رباعيات الخيام ، التعريب لأحمد الصافي النجفي ، بيروت (د . ت) ، ط ٢ ، ص ١٩ .

(٩) ـ م . س ، ص ٩٧ .

يحس أنه محاصر فيغرق همومه في الشراب :

ـ مولاي ، قال النجم لي ، وقال لي الرماد :

اياك والفرار

أمامك البحر ومن ورائك العدو بالمرصاد

والموت في كل مكان ضرب الحصار

فلنشرب الليلة حتى يسقط الخمار

في بركة النهار .

وفي قلب التأمل في الموت الى تأمل سياسي معاصر اختلط القناع بالوجه الاصلي ، واستعار كل من الشاعرين صوت الاخر .

فاذا عدنا الى ما « في حانة الاقدار » ـ ٤ ـ من اشارات رؤيوية تنطوي على بذور تضمنتها المقطوعات التالية ، وجدنا أن المقطوعة تبدأ على النحو التالي :

(القمر الاعمى ببطن الحوت / وأنت في الغربة لا تحيا ولا تموت / نار المجوس انطفأت / فأوقد الفانوس / وابحث عن الفراشه / لعلها تطير في هذا الظلام الاخضر المسحور / واشرب ظلام النور) .

الجو ظلام . القمر الاعمى كناية عن الافول أو انعدام النور الذي يبصر من خلاله . وبطن الحوت هو متاهة العقم وسقوط العالم[١٠] ، والموت والطغيان . (لا تحيا ولا تموت) هي حالة التعذيب في جهنم حيث المرء (لايموت فيها ولا يحيا)[١١] والمجوس هم الذين اهتدوا بالنجم الى المسيح في المذود . فهذه الظلمات المتلاحقة والدخول في بطن الحوت انما تشبه العودة الى الرحم أو الى القبر أو حلول الشتاء . المهم أنه لا بد من نور اصطناعي مهما يكن خافتا ، لتظهر لنا الفراشة . والفراشة هنا هي روح عائشة . اذ يقول الشاعر في مكان آخر :

« الغالب على تصور العراقيين القدماء لارواح الموتى أنها على هيئة الطيور ،

---

(١٠) ـ على هذا النحو يفسره فراي مع توسع ، انظر :

Anatomy Of Criticism, PP. 189 — 99.

(١١) ـ سورة الاعلى ١٣ .

وشاركهم في هذا التصور المصريون القدماء الذين صوروا روح الميت على هيئة فراشة » [١٢] .

هذه الفراشة تظهر في ـ ٦ ـ « الموتى لا ينامون » ، حيث يناجي الخيام نفسه (شعرك شاب ، والتجاعيد على وجهك ، والاحلام / ماتت على سور الليالي . مات أورفيوس / ومات في داخلك النهر الذي أرضع نيسابور) ، ثم تطل عائشة من الذاكرة (ـ قالت ، ومدت يدها : الوداع / أراك بعد الغد في المقهى . .) هذه اللفتة الجية المعاصرة ، مشفوعة بوضع عاطفي معاش ومؤثر (. . وغطت وجهه سحابه / من الدموع ، بللت كتابه) . ويعقب ذلك يتكلم الخيام :

(عائشة ماتت ، ولكني أراها تذرع الحديقه / فراشة طليقه / لا تعبر السور ولا تنام / الحزن والبنفسج الذابل والاحلام / طعامها في هذه الحديقه) .

فعائشة حية ، لكنها تحيا على شكل فراشة تحوم في الحديقة (ربما هذه كناية عن الجنة) . وهي جنة مسورة تبقى عائشة فيها لاتعبر السور لسبب سينكشف بعد قليل ، اذ أن الخيام ينتفض فجأة باشارات سحرية : (ـ أيتها الجنية / تناثري حطام / مع الرؤى والورق الميت والاعوام / وخضبي بالدم هذا السور) .

فالجنية اذاً ، هي الرصد المسحور الذي يمنع عائشة من عبور السور والعودة ، وتتمة كلام الخيام يجعل الجنية سببا للجفاف والعقم والظلام . فاذا ماتت زال السور وزالت معه عناصر الموت تلك : (وخضبي بالدم هذا السور / وأيقظي النهر الذي في داخلي مات ، ورشي النور / في ليل نيسابور / ولتبذري البذور / في هذه الارض التي تنتظر النشور) . وهذا الدعاء والسحر يتفقان مع تفسيرنا للظلمات المتلاحقة في مطلع القصيدة بأنها « تشبه العودة الى الرحم أو الى القبر أو حلول الشتاء » ، فموت الجنية هو التضحية اللازمة للخروج من بطن الحوت . وبذلك تكون المقطوعة قد افتتحت بالدخول في جواء الموت ، وتجلت عائشة فيها ذكرى ، ثم تراءت كفراشة حبيسة في حديقة مسورة ، ويقوم الخيام بالدعاء والسحر ليقتل الجنية التي سببت كل

---

(١٢) ـ ٢/٢١٤ .

ذلك .

ـ ٧ ـ « الذي يأتي ولا يأتي » تتمة لما سبق ، مع تنويعات وتخمينات عن الانبعاث الذي يأتي ولا يأتي في عصور الانتظار . والمقطوعة مع ما قبلها تقوم على خلق أوضاع متلاحقة دقيقة لبناء حالة من الترجيح والشك ينتفي معها كل يقين . فالخيام ما زال في حانة الاقدار يسكر ويكبر ويتذكر : (عائشة ماتت ، ولكني أراها تذرع الظلام / تنتظر الفارس يأتي من بلاد الشام / ـ أيتها الذبابة العمياء / لا تحجبي الضياء / عني وعن عائشة ، أيتها الشمطاء) . هذا يعني أن الخيام عجز بسحره عن قتل الجنية . فباتت عائشة تنتظر الفارس يأتي من بلاد الشام ليحررها من السور . في حين أن الجنية تجسدت بشكل ذبابة كبيرة تحجب الضياء عن الخيام وعائشة : أي تبقيهما في مملكة الموت . وتجيء بقية المقطوعة على النحو التالي :

ـ عائشة ماتت ، ولكني أراها مثلما أراك
قالت ، ومدّت يدها : أهواك
وابتسم الملاك .
فلتمطري أيتها السحابه
أيان شئت ، فغدا تخضرّ نيسابور
تعود لي من قبرها المهجور
تمسح خديّ وتروّي الصخر والعظام
ـ يأتي ولا يأتي ، أراه مقبلا نحوي ، ولا أراه
تشير لي يداه
من شاطىء الموت الذي يبدأ حيث تبدأ الحياه
ـ من كان يبكي تحت هذا السور ؟
كلاب رؤيا ساحر مسحور
تنبح في الديجور ؟
أم ميتّ الجذور

في باطن الارض التي تنتظر النشور
ـ من كان يبكي تحت هذا السور ؟
لعلها الريح التي تسبق من يأتي ولا يأتي ،
لعل شاعرا يولد أو يموت

لنلاحظ أن البياتي يكرر نداءه للسحابة في كل المقطوعات ، مما يدل على أن الجفاف أيضا هو عدو يراد طرده . فأستدعاء عائشة استدعاء للحياة والحب ، واستدعاء السحابة استدعاء للمطر والخصب الذي يؤدي الى انبعاث نيسابور . فالجفاف والموت والعقم تؤثر حتى على الخيام الذي صرخ في بداية القصيدة (مغشوشة خمرة تلك الحان) ، مما يدل على أنه لا سكره سكر ولا صحوه صحو ، ويأتيه الجواب : (سكرت بالمجان / وزحف الدود على جبينك الممتقع الاسيان) فهو أيضا حي ميت ، وميت حي . ويأتي هذا كله ترشيحا لحوار عائشة معه : (يأتي **ولايأتي** . .) فهي تتحدث عن الفارس المنتظر من بلاد الشام ، لكن الفارس أيضا يقف على شاطئ الموت (الذي يبدأ حيث تبدأ الحياة) . يسمع الخيام كلام عائشة وبكاءها ، وبما أنه حاول أن يفك سحر الجنية وأخفق فانه يلقي أسئلته التي تدل على أن الجذور مدفونة في الارض تنتظر النشور ـ أي ما زال فيها بقية حياة . فهي أيضا بين الموت والحياة . لكن للموت اليد الطولى ، فقد استولى على الاحياء ان لم يستطع ان يقضي على الحياة ، فهي في طور الكمون .

ـ ٨ ـ « الرؤيا الثالثة » ، تتنبأ بسيادة الخونة والمارقين على نيسابور (وثورة الحسن الصباح) وبالتالي فالنبؤة أو الرؤيا هي عن تدمير نيسابور القديمة (أيتها الاشباح ، أرى بعين الغيب نيسابور / تحوم حول رأسها النسور) ، وهي النسور التي حامت حول رأس قيصر في المقطوعة الاولى . بعد ذلك تنبثق نيسابور الجديدة ، وتتوالى صور الانبعاث (ـ مولاي ، هذي زهرة تبكي على عتبة هذي الدار / . . . / ـ ثور حراثة يشق الارض في اصرار / ـ البشر الفانون يولدون من زبد البحر ومن قرارة الامواج / . . . / فلتمطري أيتها السحابة . . .) .

عند هذا الحد ، يغير البياتي تقنيته . فبدلا من أن تنتج القصائد اللاحقة عن الرؤيا السابقة ، يتبدل المشهد كليا ويخيم الموت على العالم . ففي مرحلة المراهقة البريئة كان الخيام يكلم عائشة ويتطلع الى المدينة الفاضلة ، وفي مرحلة النضج أنكر تاريخ نيسابور لكنه راهن على مستقبلها ، ثم وقع في اللاأدرية فالتجأ الى حانة الاقدار وهو يرى كلاب السلطة تطارد لوركا ، فعلل بأن الموت بداية المخاض . حين اكتهل الخيام بدأ يحاول أن يسترجع عائشة بالسحر والعزائم فلم يظفر بطائل الا أنه ظل مترجحا بين الموت والحياة ، منتظرا أن تمطر السحابة .

ـ ٩ ـ « العودة من بابل » : هذه المقطوعة تتجاوز التسليم بهيمنة الموت الى التسليم باستحالة الانبعاث . فلا أمل ولا رجاء ولا لوعة ، بل بحث طويل في مملكة الموت عن تجليات الموت في كل مكان وكل شيء . لذلك فان المطلع يصر على أن الموت أو الهزيمة أو اليأس لا يجوز أن تؤثر في كبرياء الانسان :

(ـ معجزة الانسان أن يموت واقفا ، وعيناه الى النجوم / وأنفه مرفوع ان مات أو أودت به حرائق الاعداء / وأن يضيئ الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم / وأن يكون سيد المصير) . هذه الخطبة التي تقرر أن الانسان قد يهزم ولكن ليس له أن ينهار ، أو يتراجع ـ هي تحديث لما جاء في ـ ٥ ـ « طردية » : (اياك والفرار / أمامك البحر ومن ورائك العدو بالمرصاد / والموت في كل مكان ضرب الحصار) . بعدها يبدأ تقديم أوضاع عن موت بابل ، تستدعي فيها عشتار لتبعث المدينة فتمتنع عن أداء عملها ، دون بيان الاسباب :

بابل تحت قدم الزمان
تنتظر البعث ، فيا عشتار
قومي ، املئي الجرار
وبللي شفاه هذا الاسد الجريح
وانتظري مع الذئاب ونواح الريح
ولتنزلي الامطار

في هذي الخرائب الكئيبة
ـ لكنما عشتار
ظلت على الجدار
مقطوعة اليدين ، يعلو وجهها التراب
والصمت والاعشاب
وحجرا أخرس في الخرائب الكئيبه
ـ أيتها الحبيبة
عودي الى الاسطورة
سنبلة ، شمسا بلا ظهيره
امرأة من الدخان ، جرّة مكسوره
ـ تموز لن يعود للحياه
فآه ثم آه
بابل تحت قبة الليل ، بلا زاد ولا معاد
بلا حنوط ، ترتدي عباءة الرماد
صحت على أطلالها : عشتار .
فصاحت الاحجار
عشتار ، ياعشتار .
تصدّع الجدار
وغاب في الخرائب القمر
وانهمر المطر

اغلب الظن أن البياتي أراد من هذه المقطوعة أن تكون في مقابل ـ ١ ـ «صورة على غلاف» ، لاسيما وان الفارس هناك يقابله هنا التمثال المقطوع اليدين ، كما أن المراهق المستبشر بالحياة في المدينة الفاضلة قد شاخ وانهكت قواه هنا في بابل المهدمة . فيكون التناظر تاما ومتعمداً عند المقطوعة التاسعة التي تمثل منتصف الديوان المؤلف

من ـ ١٨ ـ مقطوعة ، مرتبة حسب توالي الفصول على النحو التالي :

الربيع :

١ ـ صورة على غلاف

١٣ ـ الوريث

٢ ـ الطفولة

٣ ـ الليل فوق نيسابور

١٤ ـ الليل في كل مكان

الصيف

٤ ـ في حانة الاقدار

٥ ـ طردية

١٥ ـ البحث عن الكلمة المفقودة

٦ ـ الموتى لاينامون

الخريف

٧ ـ الذي يأتي ويأتي

١٦ ـ خيط النور

٨ ـ الرؤيا الثالثة

٩ ـ العودة من بابل

١٧ ـ الصورة والظل

الشتاء

١٠ ـ بكائية

١١ ـ الحجر

١٨ ـ تسع رباعيات

١٢ ـ الموت

بحسب هذا المخطط ، تشكل ـ ١٠ ـ «بكائية» بداية فصل الشتاء ، وهي تروي قصة هبوط أورفيوس ـ الخيام الى العالم السفلي بحثا عن عائشة . والنقلة من عشتار الى عائشة منطقية جدا . فما دامت عشتار رفضت أن تلبي النداء وتعيد بابل الى الحياة ، فليقم الخيام بنفسه بمحاولة اعادة عائشة الى الحياة ، لانه اذا استطاع أن يعيد فردا واحدا فبامكانه عندئذ أن يحيي الناس جميعا :

والخيام يتتبع آثار عائشة من حيث انتهت جنازتها الى قبرها : (من ها هنا أنزلها الحفار / للقبر ، وهي في ثياب العرس ، فوق رأسها تاج من الازهار / وغيمة من نار) . لكن حارس باب العالم السفلي يرد الخيام من حيث أتى ، قائلا : (عائشة ليست هنا ، ليس هنا أحد / فزورق الابد / مضى غدا وعاد بعد غد) .

ولكي نلاحظ مدى الرهافة في تقنية البحث أو التحري في هذه المقطوعات ، يكفينا أن نقارن بين هذه المقطوعة وسابقتها . فها هنا ثمة شخصيتان واضحتان نسبيا : الخيام والحارس ، وكلاهما يتكلم مباشرة . أما في ـ ٩ ـ «العودة من بابل» ، فلا توجد شخصيات ، لان المحاورة تجري من طرف واحد ، ليس هو الخيام بشخصه بل وعيه الذي يتكلم ، وبشيء من السخرية الخفية ـ سخرية ـ الموحد بالوثنية التي تناشد تمثالا مقطوع اليدين (وحجرا أخرس في الخرائب الكئيبة) . وبما أن الوعي هو المتكلم فان المشاهد متقطعة بحسب الاوضاع التي يعود فيها الوعي ليتكلم . ثم أن نتيجة الحوار في منتهى السخرية ، فالمرأة حزينة على حبيبها ، في حين أن المتكلم حزين علىّ بابل . هي تجيب (ـ تموز لن يعود للحياة) بينما يفكر هو : (بابل تحت قبة الليل ، بلا زاد ولا معاد) . لهذا ينتهي الحوار بأن يبقى المتكلم وحده في أطلال بابل (صحت على أطلالها : عشتار / فصاحت الاحجار / عشتار ، ياعشتار) أي أن المتكلم كان وحده طيلة الوقت ، وهذا تأييد لتحليلنا بأن وعي الخيام هو المتكلم ، وان الحوار مع الاسطورة هو وسيلة البحث . أما المشهد

الاخير : (تصدع الجدار / وغاب في الخرائب القمر / وانهمر المطر) فهو اشارة لاستمرار الخرائب ، مثلما كان في نهاية ـ ١ ـ اشارة الى حلول الدمار في حضارة الفارس على جواده يمزق الكفار .

بالمقابل ، نجد في ـ ١٠ ـ «بكائية» أن البحث أو التحري يعتمد على السرد القصصي لوجود متحاورين ، وبدلا من أن يجد الخيام نفسه وحيدا بين الاطلال ، رجع بنتيجتين : الاولى عن عائشة : (عائشة ليس لها مكان / فهي مع الزمان ، في الزمان / ضائعة كالريح في العراء / ونجمة الصباح في السماء) ، هذا ما قاله حارس العالم السفلي للخيام ، فعائشة فكرة أو رمز ـ ونجمة الصباح هنا اشارة الى ما ورد في ـ ٢ ـ «الطفولة» ، حيث سألها الخيام وهو طفل : (أتزهر الحديقة / وتولد الحقيقة / من هذه الاكذوبة البلقاء) . ونجمة الصباح هي كوكب الزهرة الذي هو نجم الحب عند العرب والذي تقابله عشتار عند الفينيقيين . النتيجة الثانية التي يعود بها الخيام هي نصيحة حارس العالم السفلي له :

(فعد لنيسابور / لوجهها الاخر ، يامخمور / وثر على الطغاة والالهة العمياء / والموت بالمجان والقضاء) . وهي تؤكد ماوجده في ـ ٩ ـ من أن عشتار غير مهتمة أو غير موجودة . وبهاتين المقطوعتين يتم نفي الاسطورة وتأكيد الحقيقة التاريخية .

ـ ١١ ـ «الحجر» ، وهو القبر وما حوله من موت وعقم وجفاف . فالخيام لما يمت بعد ، لكنه أصبح على حافة قبره وصار يشعر أنه غريب عن الدنيا بأسرها : (رباه ، طالت غربتي رباه / . . / الليل طال ، «طالت الحياة»، وصار ـ بدلا من أن يلاحق تجليات الحياة في صورة عشتار وعائشة والحانة ـ يتتبع تجليات الموت في كل أشكالها : الموت الحضاري تجلى بموت سندباد رمز المغامرة الحضارية العربية (مركبه يباع في المزاد / وسيفه يكسره الحداد) ، كذلك بموت سليمان الحكيم الذي تروي

الاسطورة الشعبية أنه تمكن من ان يظل واقفا بعد موته متكئا على عصاه ، فلم يجرؤ أحد على الدنو منه حتى نخر السوس العصا (عصا سليمان على بلاطة الزمان / وهو عليها نائم ، متكىء ، يقظان / ينخرها السوس ، فيهوي ميتا ، رميم / تفسخ الجديد والقديم / تعفن الماء وجفت هذه الابار / تعرت الاشجار / ونثر الخريف فوق الغابة الرماد) . تلك هي تجليات الموت ، أمام نظر الخيام وأمام بصيرته . فالابار التي انفق الحلاج حياته في حفرها جفت ، والاشجار التي تنبأ أنها ستورق في الغابة تساقطت . ولكن الخيام ، حتى آخر لحظة في حياته يظل يبحث عن قطرة مطر تهزم هذا العقم والجفاف : (وها أنا أحمل في نقالة الموتى ، الى مدينتي ، حجر / أمد كفي ، مثل شحاذ ، الى المطر / لعل قطرة تبلل الزجاج ، تثقب الظلام) . ولهذا ينهي الخيام حياته بالدعاء : (ـ الليل طال ، طالت الحياه / فأين ياربا / شمسك ، تحيي الحجر الرميم / وتشعل الهشيم ؟) هذه هي آخر كلمات الخيام . وهي ليست بعيدة عما نقله المؤرخون عنه أنه يوم وفاته (أمسك عن الطعام طول يومه ، حتى اذا فرغ من صلاة العشاء سجد لله سجدة طويلة ، قال فيها : «اللهم اني عرفتك على مبلغ امكاني ، فاغفر لي ، فان معرفتي اياك وسيلتي اليك» ، ثم أسلم نفسه الاخير) [١٣] .

طلب المغفرة شبيه بطلب المطر والشمس لتجديد الحياة والحضارة ـ بل انه أشبه بروح الخيام من الاصل التاريخي الذي نقله الشهرزوري .

ـ ١٢ ـ «الموت» : يقتصر البياتي على وصف المظاهر والظواهر ، حين يرى أن الموصوف مجوف خاو . فهو حين أراد أن يوحي بخواء المهرج في ـ ٣ ـ من «عذاب الحلاج» ، لجأ الى تقديم حركات المهرج ، قبل ان يقلب المشهد ويروي قصة حبه لابنة السلطان ، أما في «مرثية الى مهرج» ، فان البياتي لم يصف حركات المهرج الا في

---

١٣ ـ نزهة الارواح للشهرزوري ٢ : ٥٠ (ط . حيدر آباد الدكن ١٩٧٦) ونقله أحمد الشنتاوي في كتابه : عمر الخيام ـ حياته وفلسفته ورباعياته : ٣٨ (القاهرة ١٩٦٢) .

نهاية القصيدة حين تجوف المهرج تماما . وبما ان شاعرنا يريد أن يبتعد عن ميتافيزيقيا الموت ، فقد قدمه من خلال افعاله وحركاته ، على النحو التالي :

الثعلب العجوز

الملتحي بالورق الاصفر والرموز

المرتدي عباءة الليل ، وفوق رأسه طاقية الاخفاء

يفتض كل ليلة عذراء

يفترس النعاج والاطفال

يرضع ثدي هذه الشمطاء

يغدر بالعشاق

يضحك مزهوا من الاعماق

يرفس في حافره السماء

يلعب بالتيجان

نردا مع الشيطان

فيكون البياتي بهذه الطريقة قد قدم الموت وقال عنه كل شيء دون أن يقول شيئا . فهذه المقطوعة لوحة على جدار مكونة من تصورات لاتحصى حول افعال الموت وآثاره . المقصود منها ابراز هيمنة الموت وانتصاره في نهاية المطاف ، لاعلى الخيام وحده بل على كل شيء . المقطوعة بلا رواية ، أي لانستطيع تحديد المتكلم فيها ، ولكنها تنتهي كما يلي : (الثعلب العجوز ، مر من هنا ، سكران / حوم حول البيت واستدار / أخرج لي لسانه وسار / ينفخ في المزمار) ، فلنا ، اذن ، أن نفترض الخيام هو المتكلم ، وان تلك الصور انطبعت في ذهنه وهو يحتضر ، علما بأن شخصه يختفي من بقية الديوان بعد هذه المقطوعة . فقد تحول الخيام الى نموذج بدئي بعد موته واندمج وعيه الفردي باللاوعي الجمعي ـ أي يصبح جزءا من وعي جمعي كوني شامل ، يدخل في وعي الفلاسفة والمتصوفين الذين يبحثون عن فضيلة الخير

بالتأمل العقلي ، حيث يغدو الانسان ـ بالعقل ـ شبيها بالعقول المفارقة ، فيحصل على الخلود في السعادة ، وهو وقف على القوة العاقلة التي استكملت المعارف[١٤] ـ وهذا هو معتقد الخيام في أساسه ، باعتباره عالما بالفلك والرياضة والفلسفة . وهو مذهب التصوف العقلي .

ـ ١٣ ـ «الوريث» . من الان فصاعدا ، يختفي الخيام بشخصه ويطل بوعيه لذلك تختفي أيضا دورة الفصول لان الكائن الحي يحسها ويكبر معها ، فهي ـ بالنسبة اليه ـ الزمان الذي يتفاعل معه فيكبر ويأكل من ثمرات الفصول ويهرم . فاذا انتقل الى اللانهاية وعاش في المطلق ألغيت مظاهر الزمان الناتج عن حركات الافلاك ، وبقي في زمان سرمدي متصل لايتغير . وهذا هو السبب في أن المقطوعات الست القادمة بعد موت الخيام لاتتبع دورة الفصول لكنها تشكل استمرارا لوعيه وتعميقا لطريقته في التفكير بأمور الحياة والمصير الانساني .

واذا تذكرنا ـ ١ ـ و ـ ٢ ـ حيث تنبلج الرؤيا ويشب الخيام مع احلامه بالمدينة الفاضلة وولادة الحقيقة ، فأننا نستطيع أن نفهم هذه المقطوعتين بوضعها موضع التناظر مع تينك المقطوعتين . اذ تتألف هذه المقطوعة من ثلاثة مقاطع يعرض المقطع الاول منها رؤيا تناظر الرؤيا الاولى . ففي الاولى (فلتغسل السحابة / أدران هذي الارض ، هذي الغابة / ولينهض الموتى من القبور / ولتحرق الصاعقة الجسور / والجثث المنفوخة البطون) . الرؤيا المناظرة هنا مشهد للعدم ينقرض فيه الانبياء والشعراء والاحلام : (يجف في عيون بوذا النور / تنقطع الجذور / وآخر السلالة / حفيد هوميروس في مدريد / يعدم رميا بالرصاص . ارم العماد / تغرق في ذاكرة الاحفاد / مات المغني ، ماتت الغابات / وشهريار مات) . ارم العماد ، المدينة الاسطورية العربية المبنية لبنة من ذهب ولبنة من فضة في مجاهل الصحراء ، هي هنا رمز للمدينة الفاضلة التي حلم الخيام بأن تخلو من الشحاذين . حفيد هوميروس في مدريد هولوركا . وشهريار هو بطل ألف ليلة وليلة أو الملك الذي سرت عنه شهرزاد

---

١٤ ـ أعلام الفلسفة العربية ، م . س ، ص ٤٥٨ .

بحكاياتها .

المقطع الثاني هنا يناظر المقطع الثاني في ـ ١ ـ : (مملكة الموت على أسوارها الحراس / يرنق النعاس / عيونهم ، فلتفتح البوابة / وليدخل الغالب والمغلوب) . هنا نقرأ : (المدن الغالبة المغلوبة / بابل ، روما، نينوى وطيبه / الله والشيطان / وريث هذا العالم ـ الانسان / يحوم حول سوره عريان / فاكهة محرمة / ومدن بلا ربيع مظلمة/ مفتوحة مستسلمة . .) . واذاً فقد تساوى الغالب والمغلوب أمام الموت والعقم واليباس . وحين جاء الوريث وهو الانسان المعاصر ، ظل عريان أمام السور ولم يستطع دخول العالم والتمتع بخيراته .

المقطع الثالث هنا ، يناظر ـ ٢ ـ «الطفولة» . فيعرض الشرط الانساني الحقير الذي يعيش فيه الانسان المعاصر في عالم ماتت فيه الروح . وتلاشى كل ما يسمو بالنفس الانسانية من اهداف نبيلة ورؤى عظيمة . العالم المعاصر ، رموزه المقهى والارقام والشوارع المزدحمة وحدائق الماء ، أما الثقافة والتأمل في المصير والحب والتراحم والابداع فليس لها في عالمنا مكان :

وريث هذا العالم المدفون في الاعماق
يلهث مهزوما على قارعة الطريق
يحمل وجه هالك غريق
ينام في المقهى ، ككلب جائع ، افاق
يبحث عن وظيفة شاغرة في صحف الصباح
يعدو بلا أقدام
في الشارع المهجور والزحام
تأكله الحمى ، تدير رأسه الارقام
يجوب مهجورا بلا أحلام
شوارع المدينة الخلفية الصماء
يفرغ في حدائق المساء

حياته الجوفاء
وريث هذا العالم ، المهان
يبحث عن مكان
يموت فيه صاغراً ، كالكلب ، بالمجان

ـ ١٤ ـ «الليل في كل مكان» ، تناظر ـ ٣ ـ «الليل فوق نيسابور» ، و ـ ٤ ـ «في حانة الاقدار» . في ـ ٣ ـ يخرج وعي الخيام من الحلم بالمدينة الفاضلة الى معرفة حقيقة التاريخ الذي لم توجد فيه مدينة (لم يقف الشحاذ في أبوابها يوما ، ولم يسند على رصيفها جبينه) ـ يخرج من هذا الحلم الى رؤية الواقع التاريخي لمدينته : (كل الغزاة ، من هنا ، مروا بنيسابور : / العربات الفارغة / وسارقو الاطفال والقبور / وبائعو خواتم النحاس / وقارعو الاجراس) .

فأذا رأينا «الوريث» يعيش في عالم منسحق عقيم منهوب يخيم عليه الظلام في كل مكان ، فأن أسلاب المعارك تدل على بقايا نبيلة ، يعرضها مطلع ـ ١٤ ـ بعين الباحث المتقصي : (عديدة اسلاب هذا الليل في المغارة / جماجم الموتى ، كتاب أصفر ، قيثاره / نقش على الحائط ، طير ميت ، عبارة / مكتوبة بالدم فوق هذه الحجاره) . هذه الوقفة الشاعرية على الاطلال توحي بتراث الانسان في عذابه وابداعه معا . لكن الانسان لم يتعلق بالحياة بدافع من نفسه فقط ، وانما لان الحياة منحته أفراحا تثير في فؤاده الطرب والبهجة : (عديدة أفراح هذا العالم الكبير : / عري السماء الابدي الازرق المثير / عذوبة الخريف / السمك الفضي في البحار / المعدن الخسيس فوق النار / الفجر والنساء والافكار . . .) مثل هذه الهبات التي قدمتها الطبيعة للانسان بالمجان ، جعلت الحياة تستحق أن تعاش .

وكان الخيام قد فكر في ـ ٤ ـ «في حانة الاقدار» أنه سيظل يشرب (حتى تموت فارغ اليدين تحت قدم الخمّار / رفيقك الوحيد في رحلتك الاخيرة / لمدن النمل التي تحكمها الارقام والبنوك / ـ يا ايها المملوك / بكم تبيع هذه القيود ؟ / فهذه الليلة لن تعود) . وأما هنا في ـ ١٤ ـ فان المتكلم يقول (الليل في كل مكان وأنا انتظر

الاشارة : / ـ وددت لو أغرق هذا المركب المليء بالجرذان / وهذه المدينة المومس الشمطاء) وفي فكرة أخرى : (ـ الساسة المحترفون ورجال المال والملوك / سادة هذا العالم المنهوك / وانت سيد بلا مملوك) .

اضطررنا الى تفكيك المقطوعة بهذا الشكل للبرهان على فرضيتنا بأن كل مقطوعة بين ـ ١٣ ـ و ـ ١٨ ـ تناظر مقطوعتين من المقطوعات ـ ١ ـ الى ـ ١٢ ـ . ولكن بناء ـ ١٤ ـ «الليل في كل مكان» يشكل وحدة فنية متكاملة ، مستقلة بذاتها بقدر ارتباطها الافتراضي بغيرها وبالكل الذي تقوم وحدة القصيدة بأكملها فالمقطوعة تعرض عالما يخيم عليه الظلام والقهر بحيث استحال أسلابا منهوبة . الا أن هذه الاسلاب بالذات تدل على ابداع الانسان (كتاب أصفر ، قيثاره) وصلابته التي لايسحقها القمع (عباره / مكتوبة بالدم فوق هذه الحجاره) والعبارة المكتوبة بالدم هي تمجيد الفرح والحياة : (عديدة أفراح هذا العالم الكبير : عري السماء الابدي . .) . وحده الشاعر ، من خلال الابد ينتظر الاشارة ، وهي الاشارة التي تحقق رغباتها في أن يغرق المدينة **المومس** ويقضي على الساسة المحترفين ورجال المال والملوك ، مع ذلك ، فان هذا الحي ـ الميت يتأمل في حياته ـ السابقة أو اللاحقة ، لايهم ـ فيجد نفسه مشردا ، جواب آفاق ، فقيرا . أي أن هذا هو وضع المخلصين الذين ينتظرون «الاشارة» . مرة أخرى يقوم بطقس سحري ويتلو تعازيمه :

ـ الليل في كل مكان ، وانا انتظر الاشارة
أيتها المحارة
تكسري ، تطايري ، تقمصي العبارة
واندلعي شرارة
تحرق نيسابور
تغسل وجهها البليد الشاحب المقهور .

ـ ١٥ ـ «البحث عن الكلمة المفقودة» : لو راجعنا ـ ٥ ـ «طردية» لوجدناها تتألف من صورة الارنب المذعور تنهشه الكلاب أو يموت تحت قدم الصياد مخضباً

بـدمه الاوراد . وأن هـذه الالام شهادة الميـلاد . وفي ـ ٦ ـ «الموتى لاينـامون» : (عائشة ماتت ، ولكني أراها تذرع الحديقة / فراشة طليقة) . وبالتالي فان ـ ١٥ ـ تتالف من استعراض مظاهر الموت والعذاب والحصار (الزمن الضائع والارض التي تهجرها الطيور / والموت في الظهيرة / في النفق المسدود / تمزق الجذور / في باطن االارض ـ انهيار هذه السدود) . . . كل هذه المعاناة لها نتيجة أيجابية في النهاية : (عذابك المقيم / أشعل هذي النار في الهشيم / أيقظ نيسابور / وكسر الزجاج في نوافذ الماخور) ، وهو يكرر المقدمة والنتيجـة مرة واخرى في المقطع الثـاني بصور مختلفة . وكان في نهاية ـ ٥ ـ قال : (اياك والفرار / أمامك البحر ومن ورائك العدو بالمرصاد / والموت في كل مكان ضرب الحصار) . هذا الموقف يجد اضاءة هنا ، في ـ ١٥ ـ ، بأن لعبة الموت والحياة تجعـل البشر (يحتـرقون ليضيئـوا) لان (شرف الانسان / أن لايموت راكعا ، منسحقا ، مهان / كالكلب تحت عجلات العار / وان يعيش في خطوط النار / منتصرا ، وان حاقت به الهزيمة) . هذه الاضداد التي تتزاحم بين القمع والتحدي والقهر والصمود ، قديمة قدم المجتمع البشري .

ان الخيام في ـ ٦ ـ تذكر عائشة ورآها فراشة ، ثم خاطب الجنية بسحره وامرها ان تحطم نفسها وتخضب سور الحديقة لتنطلق عائشة من اسرها . لكنه هنا ، في ـ ١٥ ـ لم يعد فردا له ذكريات وصبوات ، بـل هو وعي يتـأمل في أحـوال الموت والحياة . لذلك فأن ما كان قبلا عائشة أصبح الان تفتحـا للحياة . فهـو بعد أن استعرض تناقضات الحياة والكفاح وصمود البشر . تجلت له رؤيا الحياة المتفتحة ، بدلا من عائشة كفرد :

الوجه والقفا لهذي العملة القديمة
توهجا ، وولد الانسان من جديد
شجيرة من خلل الرماد والجليد
مزهرة ، وصيحة أطلقها وليد .
الزمن الضائع في تزاحم الاضداد

يخلع عن كاهله عباءة الرماد

-١٦-«خيط النور»قلنا عن -٧- «الذي يأتي ولايأتي» ان المقطوعة تقوم على خلق أوضاع متلاحقة دقيقة لبناء حالة من الترجيح والشك ينتفي معها كل يقين» . لكن الواقع أن المقطوعة تنتهي بيقين واحد في السطر الاخير منها : (لعل شاعرا يولد أو يموت) في «عالم استولى فيه الموت على الاحياء وان لم يستطع أن يقضي على الحياة **فهي في طور الكمون» في -٨- «الرؤيا الثالثة» ، تنقسم الرؤيا قسمين : موت** نيسابور ، وولادة البشر (من زبد البحر ومن قرارة الامواج من وجع الارض ، ومن تكسر الزجاج) .

المقطوعة - ١٦ - هي محاولة تركيب للتصارع الجدلي بين الفنان - الثوري **والبشر الفانين** ، عبر تصوير أوضاع يوجد فيها الفنان (رأيته : يصارع الثيران في **مدريد** / يغزو قلوب الغيد / . . . / يعلم الصغار / في الهند يعلو وجهه اصفرار / . . . / يجهش في البكاء / يضاجع النساء / يكتب فوق حائط السجن ، وفوق جبهة المدينة / أشعاره الحزينة / مناضلا يموت في مدريد / مضرجا بدمه وحيد) فالاوضاع هذه لايبزغ منها لوركا وحده ، بل طاغور أيضا . والبياتي نفسه . لكن الشاعر أو الفنان الثوري لاينطق بلسانه ، ولا يبث لواعجه الفردية ، انما يتحدث عن الوعي واللاوعي المجمعين . انه يتكلم بلسان أمته في أمجاد ماضيها ولحظات قهرها وفي تطلعاتها . الى مستقبل تبني فيه عالما أكثر ملاءمة للانسان . فالفنان الثوري اذن يعبر عن عذابات الامة في كفاحها لتحقيق رؤيا حضارية يساهم هو نفسه في صياغة قيمتها وجلاء صورتها . لهذا فان الفن الحقيقي ممتزج بالدم الذي يسيل من الامة والانسانية لتحقيق أهدافها السامية - وكذلك الفنان :

الدم في كل مكان ساخنا يسيل
مروّيا هامة هذا الجبل الثقيل
رأيته : يمتد من جيل الى جيل كخيط النور
في عالم الفوضى وفي تزاحم الاضداد والعصور

الدم في كل مكان ساخنا يسيل
يلعق في لسانه المحارة
يفتضها ، يغتصب العبارة
يعيدها صبية ناضرة البكارة
رأيته : يولد في مدريد
في ساحة الاعدام أو في صيحة الوليد
متوجا بالغار . .
تحوم حول رأسه فراشة من نار

الدم والفنان : كلاهما يمتد من جيل الى جيل كخيط النور ، فالجماهير التي تناضل تجد في ابنها الفنان لامصورا لاهدافها فقط ، بل وطليعة لكفاح جديد في طرح تلك الاهداف معدلة بحسب روح العصر والمرحلة التي بلغها وعي الامة وكفاحها .

هذه الصيغ الشعرية ، عبر عنها البياتي بشكل فكري واع ، على النحو التالي :

لذلك فان مدارها[١٥] ينتهي بانتهاء دورة حياتها على الارض ، تاركة وراءها : الفنان ـ الثوري ـ وريثها وابنها المنتصر لها على الموت ـ الذي تصنعه من عرقها ودمها وشقائها وحلمها بالعدالة .

فالفنان ـ الثوري اذن هو تجسيد لارادة الكائنات المتناهية المكبوتة المضطهدة ، وامتداد لها على مدى التاريخ عبر لحظات التجدد الى ذات أكثر أكتمالا[١٦] .

هنا نصل الى ان الطبيعة ـ بالرغم من تآكلها وميكانيكية قوانينها ـ تتفوق على الكائن المتناهي ، وانها تستطيع أن تسحقه وتعيده الى صدرها ترابا وعظاما نخرة ، ولكن الكائن المتناهي ، بالرغم من كل هذا ، هو الذي يحول أحلام الفنانين

---

١٥ ـ الحديث عن البشر العاديين الذين يسميهم البياتي "الكائنات المتناهية" .

١٦ ـ راجع قصيدة "الوريث" في ديوان "الذي يأتي ولايأتي"

والثوريين والفلاسفة الى عمل وواقع أي الى فعل ، وفي ذلك سر عظمته[١٧] .

ولكن الطبيعة التي تنهي دورة حياة الكائن المتناهي ، تقف صاغرة منهوكة القوى امام الفنان والثوري ، لما يحملانه من الخصائص المركبة للكائن المتناهي واللامتناهي . فالفن والثورة أذاً انتصار على الطبيعة والحياة واستئثار بهما . »

ـ ١٧ ـ «الصورة والظل» : قلنا عن ـ ٩ ـ «العودة من بابل» انها «تتجاوز التسليم بهيمنة الموت الى التسليم باستحالة الانبعاث». وقلنا ان البياتي قد يكون أراد من هذه المقطوعة أن تقف في مقابل ـ ١ ـ «صورة على غلاف» ، ولاسيما أن الفارس هناك يقابله هنا التمثال المقطوع اليدين .

وقلنا في ـ ١٠ ـ «بكائية» ان الخيام أدرك أن عائشة غدت مجرد فكرة أو رمز من خلال كلام حارس العالم السفلي ، وان الحارس نصحه بالعودة الى نيسابور والثورة على الطغاة : «وبهاتين المقطوعتين يتم نفي الاسطورة وتأكيد الحقيقة التاريخية» .

ـ ١٧ ـ «الصورة والظل» ، محاولة للخروج بتركيب من نقيضتي الاسطورة والحقيقة التاريخية ـ وبالتالي فهي عودة الى الرؤيا الاولى في ـ ١ ـ «صورة على غلاف» ، حيث ترافق هذه الصورة (صورة الفارس) ـ افتراضا ـ رؤيا مجتمع بسيط ، متسامح ، عادل ، دفعته رسالة التوحيد الى تحطيم طغيان العالم القديم وتحرير الانسان من عبوديته للمؤسسات المتحجرة . . . المقطوعة ـ ١٧ ـ تأكيد لتلك الرؤيا ، إذ أنها ما دامت تحققت مرة ، بالوحدة والايمان ، فيمكن بها تحقيقها مرة ثانية وثالثة الى ما لا نهاية ، فلئن كان الخيام هزىء بالاسطورة في شخص عشتار ، ثم هزئت منه الاسطورة على لسان حارس العالم السفلي ، فلقد كان الجميع على غير حق . ذلك أن هذا العالم العربي ـ الاسلامي (بحسب وعي الخيام) ممزق . وبالتالي فان تضحياته المجزأة تذهب سدى . لكنه لو جمع ووحد لقامت بابل من رمادها وابتسمت عشتار لعودة تموز الى الحياة : (لو جمعت أجزاء هذي الصورة الممزقة / اذن لقامت بابل المحترقة / تنفض عن أسمالها الرماد / ورفّ عن الجنائن المعلقة /

---

١٧ ـ راجع قصيدة "خيط النور" في ديوان "الذي يأتي ولايأتي"

فراشة وزنبقة / وابتسمت عشتار / وهي على سريرها تداعب القيثار) . ولو جمعت أجزاء هذا الوطن المبعثرة لقضت على سلطان الامبريالية المالية ـ الصناعية وتحرر الانسان : (لو جمعت ، لاندلعت شرارة / في هذه الهياكل المنهارة . . . وولد الانسان .

الاهم من ذلك ، أن حقيقة انسانيتنا تكمن في هذه الرؤيا ، فنحن حقيقيون بمقدار ما نعمل لان تتحقق الرؤيا . ونحن زيف وزور وبهتان ما دامت الرؤيا غير متحققة ، فلو جمعت أجزاء هذه الامة :

لسقط القناع
عن وجه هذا الشاهد المشوه المجدور
وانحسر الظل عن الصورة ، واندك جدار الزور

ـ ١٨ ـ «تسع رباعيات» : المقصود بهذه الرباعيات أن تكون خلاصة تجربة الخيام في الحياة وتكثيفها لوعيه بعد أن تحول الى نموذج بدئي فاندمج في الوعي الكوني الذي يطل على الحياة المعاصرة .

باع المسيح دمه للملك الحمار (١)
وانهزم الثوار
وغرق العالم بالاوحال
وسقطت أقنعة المهرجين في وحول العار

بما أن البياتي لم يضع نظيرا للمقطوعتين الاخيرتين ـ ١١ ـ «الحجر» و ـ ١٢ ـ «الموت» ، فقد لخصهما على هذا المثال . لكنه ، مثلما جعل الخيام ـ وهو على نقالة الموتى ـ يمد كفه باحثا عن المطر ، فقد جعل أقنعة أدعياء الثورة والمرتدين تسقط : أليس في هذا نصر أو تقدم من نوع ما ؟ وبذلك فان الرباعية تبدأ بالاستسلام الكامل ، الذي هو الموت ، وتنتهي بتقدم ما . من جهة أخرى ، فان في «أمثال»[١٨] صورة قريبة مما ورد ، تقول ، (باع دم المسيح / ليشتري به حمارا ، ملكا كسيح) .

---

١٨ ـ ١/ ٦١٢ .

(٢)

أشعلت في فراش جبي النار
تركتني : أهرم في أبوابهم ، أنهار
أحرقتني ، نفختني رماد
ونمت كالثعبان في الجدار

فكرة أن الحب تورط ، وأن المحبوب يورط ويتخلى ، مرت بنا في الحلاج ، وأما أن الحب يلطى في زاوية خفية ليضرب على حين غرة ، فنجدها في قصيدة «الثعبان» التي تعود الى مطلع ١٩٥٩ : (حبك ، ياصغيرتي ، ثعبان / كان طوال الليل في مدينتي يفح في الازقة السوداء والحيطان / لكنني قتلته ، قتلت حبي التعس المهان)[١٩] .

والرباعيات تعيد صياغة حب الخيام لعائشة ، دون احالة مباشرة الى أي من المقطوعات ، وان كانت ـ ٦ ـ و ـ ٧ ـ تستوعبان الفكرة على نحو ما . أما الرباعية الثالثة فمن الواضح أنها ترتبط بالمقطوعتين ـ ١٥ ـ و ـ ١٦ ـ حيث يؤدي «البحث عن الكلمة المفقودة»الى ظهور «خيط النور» .

كذلك فان الرباعية الرابعة (ر ٤) : (لابد يا سقراط / أن نجد المعنى وأن نمزق القماط) تكثف المقطوعتين ـ ١٣ ـ و ـ ١٤ ـ حيث يلد «الوريث» فلا يجد لنفسه مكانا في هذا العالم . الرباعية الخامسة تقفز الى المقطوعتين الرابعة والخامسة . فهي تقول : (الساسة المحترفون ينجزون خشب التابوت / وأنت في الغربة لا تحيا ولاتموت) ، حيث (مدن النمل التي تحكمها الارقام والبنوك) مع الارنب المذعور (يصبغ في دمائه مخالب الكلاب والاعشاب) . الرباعية السادسة هي مركز الرباعيات :

لابد أن تختار
أن نقبض الريح وأن ندور الاصفار

---

١٩ ـ ١/ ٥٧٢ .

أن نجد المعنى وراء عبث الحياة
فالعيش في هذا المدار المغلق انتحار

بين ـ ٩ ـ «العودة من بابل» و ـ ٨ ـ «الرؤيا الثالثة» خيارات صعبة . ففي ـ ٩ ـ تصمت عشتار وتنهار فكرة الانبعاث ، مع ذلك يقرر الخيام جازما : (معجزة الانسان أن يموت واقفا . . .) هذا خيار صعب : القضية خاسرة ولكن يجب أن نتمسك بها حتى اللحظة الاخيرة . وفي ـ ٨ ـ عرض المواقف المتناقضة المتوالية : سيطرة الخونة ، ثورة الحسن الصباح ، دمار نيسابور ، البشر الفانون يولدون من زبد البحر ومن قرارة الامواج : وهنا أيضا علينا أن نختار أين نقف ومع من ؟ .

الرباعية السابعة تعود الى الرؤيا الاولى : (لابد أن تنهار / روما ، وأن تبعث من هذا الرماد النار / أن تحرق الصاعقة الاشجار / لابد أن يولد من هذا الجنين الميت الثوار) . ففي ـ ١ ـ «صورة على غلاف» ورد : (ولينهض الموتى من القبور / ولتحرق الصاعقة الجسور / . . . / فحول رأس القيصر النسور / تحوم والامطار / تغسل جرحك الدفين ، تغسل الاشجار) .

الرباعية الثامنة تنعطف على ـ ٤ ـ «في حانه الاقدار» فتعمق السكر بالوجود ، والحزن من الموت ، والصبوة للعودة ثانية الى هذه الحياة :

نعود ، من يدري ، ولانعود
لامنا الارض التي تحمل في أحشائها جنين هذا الامل المنشود
وعمق هذا الحزن والوعود
تحوم حول نارنا فراشة الوجود

وكان في حانة الاقدار قد بحث عن الفراشة (لعلها تطير في هذا الظلام الاخضر المسحور) ، وكانت الفراشة عائشة ـ ، أما الان فقد أصبحت الحياة بأسرها .

الرباعية التاسعة والاخيرة تستضيء بوهج قوي من سابقتها ، لكن الميت ـ الحي فيها يخاطب الحي ـ الميت في ـ ٢ ـ «الطفولة» و ـ ٣ ـ «الليل فوق

نيسابور» : (الميت الحي ، بلا زاد ولا معاد / ينفخ في الرماد / لعل نيسابور تخلع كالحية ثوب حزنها وتكسر الاصفاد) . فها هنا قد يئس من عودته الفردية ، لكنه لم ييأس من عودة نيسابور الى الحياة .

أن الرباعيتين الاخيرتين ، (٨ , ٩) تعيداننا الى جو الخيام وفكره الحائر ، أما الرباعيات (٤ , ٦ , ٧) فتجزم بصحة الرؤيا ، وكلها تأتي بصيغ الاصرار الحاسم . (لابد) . أما الرباعيات (١ , ٣ , ٥) فتصور السقوط بشكليه القديم والمعاصر . الرباعية (٢) هي الوحيدة التي تتحدث عن ذاك الحب اليائس الذي يبدأ باقتراب يقصد منه التوريط وينتهي بالتخلي واللوعة الابدية . فالمقصود من الرباعيات أن تعيد مرة ثانية توثيق العلاقة بين المقطوعات والتركيز على الرؤيا المعاصرة لتجربة الخيام القديمة ـ الجديدة . وبذلك يكتمل توحيد القديم والجديد في عمل فني من طراز فريد .

٢ ـ القناع المتعدد طلبا للوحدة (الخيام ـ لوركا ـ ديك الجن . . الخ من خلال (ديوان «الموت في الحياة» ١٩٦٨)

(١) الخيام يبحث عن عائشة :

في «الذي يأتي ولا يأتي» ، بحث الخيام في الحياة ، فوجد الموت ، أما في «ديوان الموت في الحياة» فبدأ البحث في الموت الذي كان يراه من خلال الحياة . فقد كان يرى عائشة فراشة حبيسة في حديقة مسورة . يراها تذرع الظلام ، تنتظر الفارس يأتي من بلاد الشام ، يراها منذ أن مدت يدها وقالت له : أهواك . وقد غامر فنزل الى العالم السفلي باحثا عنها فرده حارس العالم السفلي قائلا : (عائشة ليست هنا ، ليس هنا أحد / فزورق الابد / مضى غدا ، وعاد بعد غد) . من هنا يبدأ الديوان الحالي حيث الخيام ميت يبحث في مملكة الموتى عن عائشة : (الميت يبحث عن الـ «عائشة») .

تفتتح «مرثية الى عائشة» الديوان بمشهد عائشة وقد عادت مع الشتاء للبستان

(صفصافة عارية الاوراق / تبكي على الفرات) . وفيها يندب الخيام عائشة التي (تعبث في خصلات ليل شعرها الجرذان) تأتيه الرؤيا : يقتله نسر ويكسو يده بالريش ويقوده الى العالم السفلي .

فصاح بي كاهن هذا العالم السفلي وهو يشحذ السكين

: من الذي أتى بهذا الرجل المسكين ؟

عائشة عادت الى بلادها البعيده

قصيدة فوق ضريح ، حكمة قديمه

قافية يتيمه

صفصافة تبكي على الفرات

عارية الاوراق

تصنع من دموعها ، حارسة الاموات

تاجا لحب مات

فارتفعت سحابة من الدخان ، ومضى النهار

وثالث ورابع ، والنار

كانت فراش مرضي ، وكانت الاحجار

وها أنا أموت بعد هذه الرؤيا على الاريكه

مثلك يا أيتها المليكه

غير أن هذه الرؤيا لاتنهي ظمأه الى البحث ، بل بها تبدأ لوعته . وبقية القصيدة تخيلات رجل محموم ، يندب في قبره بعد حبيبته عنه ، يكلم السحاب ، ينبش التراب ، وهو يعلم أن عائشة قد عادت الى بلادها . وكانت القصيدة قد بدأت بمشهد عشتروت تندب تموز ـ وهو في مقابلها يندب عائشة . وفي نهاية القصيدة تتماهي عائشة بعشتروت :

على فراش الموت أضجعتك يا عشتار

بكيت في بابل ، حتى ذابت الاسوار

فأي خير نالني أيتها العنقاء
عدت الى الفرات ، عدت موجة عذراء
موقداً يخمد في البرد وباباً لايصد الريح

هذا التماهي بين عائشة وعشتار يقابله التناظر بين وداعة حارس الموتى في ـ ١٠ ـ «بكائية»[٢٠] وشراسته هنا وهو يشحذ السكين . فهناك منحه نصيحتين : أن عائشة فكرة ، وأن عليه العودة الى نيسابور والثورة على الطغاة . الحارس هنا يكرر الموقف ، لكن الخيام هنا هو الميت ـ الحي ، بخلاف ما كان عليه في الذي يأتي ولايأتي حين كان الحي ـ الميت . لذلك فانه هنا لايملك الرجوع ، فينهار في السكر وفي البكاء : (أموت كل ليلة سكران / وصاحيا : فما أقل الزاد) . فأن كانت المرثية موجهة لعائشة ، فان الراثي أحق بالرثاء ، لانه وضع نفسه في موقف لاحيلة له فيه . وهنا تكمن **المفارقة** في القصيدة ـ ومغزى الديوان بأكمله ، كما سنرى : فالميت ـ الحي لايملك أن يقدم الحياة للموتى ، وان كان يستطيع البكاء من أجلهم .

وتبدو «العنقاء»[٢١] ، قصيدة أثيرية محيرة لانها تروي قصة الحب بلسانين وعلى مستويين ، كلاهما يحدث رعدة لايوقعها في النفس الا الشعر ـ الشعر . فعلى المستوى الاول تظهر عائشة فتتذكر حبها للخيام وتروي عن الحريق والزلزال : (وعندما قبلني : أحسست أن الارض دارت مرتين ، سقط المطر / وكنت في الغابة أجري وأنا محلولة الشعر) ان هذا المشهد يبين تأثر البياتي بهمنغواي حين تروي البطلة في «لمن تقرع الاجراس» كيف افترعها حبيبها فأحسست بزلزال يهز الارض :

نهداي كانا خائفين وأنا أضحك في براءة الاطفال :
قلت له : تعال
أنت حياتي ، أنت لي ، تعال
مزق ومزق هذه الاستار
واغمر ظلامي بحنان النار

---

(٢٠) ـ ٢/ ٢٤٠ .
(٢١) ـ ٢/ ٣٢٦

في ذات يوم قال لي . . . أواه
نسيت ، فالاموات
لايسمعون هذه الصيحات
لم يبق لي احد
الكل ماتوا ، رحلوا ، حمامتي الوداع .
كنا معا ندرك سر الموت والحياه
كنا معا ، فآه . . .
. . . وخيّم الليل على «مدريد»
وسقط الجليد
مخيفا بيده البيضاء وجه العاشق الشريد
وطارت الحمامة
وعاد جثماني الى «تهامه»

الى هذا الحد يتماهى البياتي والخيام ولوركا . أما المعري فانه يظل سؤالا دون جواب . اذ أن جثمان الخيام يعود الى تهامة فيرى المعري ، ويجري بينهما حوار طويل : (قلت : شبابي ضاع في انتظارها ، فقال : / اياك والسؤال / . . . / قلت: شبابي ضاع في المقابر / والكتب الصفراء والمحابر / من بلد لبلد مهاجر / . . . . / عقارب الساعات دارت ، أكلت عمري بلا حساب / قال : لعل وعسى . . وغاب / شيخ المعرّة: الضرير أغلق الابواب) . ظهور المعري هنا يقصد منه معارضة وجود لوركا الذي يمثل عنفوان الشباب ، بينما المعري يظهر على صورة الشيخ الكئيب الذي يستمع الى الشكوى بشيء من الحنق الغاضب . وقد رأيناه في ـ ٥ ـ «طردية»[٢٢] يطلع على مصرع الارنب بين مخالب الكلاب (ويجدج السماء / بنظرة أزدراء) . وهو يقوم هنا بالدور ذاته : يحتج وينسحب دون كلام ، مؤكدا عقم الشكوى ولاجدوى المحاولة . وهو هنا يناظر عشتار التي لم تعد قادرة على

---

(٢٢) ـ ٢/ ٢٢٥ .

اداء أي عمل ، وان كانت تلك تمثل الحب والغواية بينما يمثل المعري وعيا حانقا أشل . لكن وجوده ضروري من اجل سرد قصة الحب على مستوى آخر ، من زاوية الخيام وفكره .

قال : لعل وعسى . . . وغاب

شيخ المعرّة الضرير أغلق الابواب

ـ أحببتها ، فماتت

شمس حياتي غابت

ياشجر الاراك

ها أنذا أعود من مملكة الموت الى القبيله

أبحث عن جذورها في هذه المفازة الطويله

. . . ودارت الافلاك

ولم أزل أبحث في «تهامه»

عن تلكم الحمامه

وفي مساء زارني ملاك

ووضع القمر

على جبيني ، شق صدري ، انتزع الفؤاد

أخرج منه حبة السواد

وقال لي أياك ، فالعنقاء

تكبر أن تصاد

فعد الى المقابر

والكتب الصفراء والمحابر

من بلد لبلد مهاجر

ففي المقطوعة ، لهجة الندب (أحببتها فماتت . .) وهي لهجة بها تفتتح

القصيدة ، وهي في «مرثية الى عائشة»[٢٣] أظهر منها هنا : (عائشة عادت الى بلادها البعيدة / فلتبكها القصيدة / والريح والرماد واليمامه / ولتبكها الغمامه . .) وفيها أيضا إستخدام الموروث الشعبي فقصة إكتساء الانسان بثياب الريش يرجعها البياتي الى قدماء العراقيين[٢٤] ، فان كان هذا أصلها فيعني أنها استمرت في القصص الشعبي حتى سجلتها ألف ليلة وليلة . وقصة الملاك الذي يشق صدر البطل ويخرج منه حبة السواد مروية في قصص السيرة الشعبية[٢٥] . ان هذه القصص تمنح السرد **سياقا أسطوريا يتجسد فيه البحث عن عائشة كشيء ثمين ضائع في عوالم خفية ـ لكن ما** يعطيه طابعه الوقائعي[٢٦] وجود تلك الشخصيات التاريخية كالمعري ولوركا والخيام .

«الموت في غرناطة»[٢٧] تروي قصة معاكسة : ففي «العنقاء»[٢٨] سمعنا قصة الحب من عائشة بلسانها ، اما هنا فان عائشة تفتح التابوت وتعود الى البيت باحثة عن الخيام : (ها أنذا أسمعها ، تقول لي : لبيك / جارية أعود من مملكتي اليك / وعندما قابلتها ، بكيت) . لكنه يفقدها فجأة بفعل غلطة القدر : (عائشة عادت . ولكني وضعت ـ وأنا أموت / في ذلك التابوت / تبادل النهران / مجريهما / واحترقا تحت سماء الصيف في القيعان) . تجف الانهار ، يتحول الميت الى طائر كسرت الريح جناحه . فجأة ينحرف السرد باتجاه آخر (وصاح في غرناطة / معلم الصبيان : / / لوركا يموت ، مات / أعدمه الفاشست في الليل على الفرات) هل هو التماهي القديم بين هاجس الشاعر بالاغتيال ، كما رأيناه في قصيدة «موت المتنبي»[٢٩] ، والشاعر القتيل ، أيا كان : لوركا أو المتنبي أو الحلاج ؟ المهم ان

---

(٢٣) - ٢ / ٣٢١

(٢٤) - ٢ / ٥٨ ـ ٥٩

(٢٥) - ٢ / ٣٢١

(٢٦) - Factual

(٢٧) - ٢ / ٣٣٢ .

(٢٨) ـ ٢ / ٣٢٦

(٢٩) ـ ١ / ٦٩٨

النذب يستمر من خلال السرد : (مقدس باسمك هذا الموت / وصمت هذا البيت) ليعود السرد الى سياقه الاصلي في جفاف الانهار ، والطائر المكسور الجناح الذي يطل من قاع نهر الموت على مشهد جديد ·

أرض تدور في الفراغ ودم يراق
يحيا على العراق
تحت سماء صيفه الحمراء
من قبل ألف سنة يرتفع البكاء
حزنا على شهيد كربلاء
ولم يزل على الفرات دمه المراق
يصبغ وجه الماء والنخيل في المساء

ثم يعود الندب من قاع نهر الموت ، لكنه في هذه المرة يخاطب العالم الواقعي : (ياعالما يحكمه الذئاب / ليس لنا فيه سوى حق عبور هذه الجسور / نأتي ونمضي حاملين الفقر للقبور) . وتعود صورة الشاعر المحاصر بالموت والغربة ، فتضيع صور عائشة التي أقبلت من عالم الموتى وضاعت عن الخيام في أول القصيدة .

«الموت في الحب»[٣٠] ، تعرض تجليات عائشة وتماهياتها مع بطلات الاساطير والتاريخ ، مثلما تعرض تقمصات الخيام لابطالها : (فراشة تطير في حدائق الليل ، اذا ما استقيظت باريس / يتبعها «أو ليس »/ عبر الممرات الى ممفيس) هذا المقطع يتماهي فيه الخيام بناظم حكمت . اذ أن باريس وردت أول مرة في «مرثية أخرى الى ناظم حكمت»[٣١] ، وورد ذكر أوليس في المرثية الاولى ، بينما باريس في الثانية . المهم أن الفراشة (تفر من باريس) . هذان زوجان من العشاق . الزوج الثاني : (ـ انا أمير الدانمارك ، هاملت اليتيم / أعود من مملكة الموت الى الخماره / . . . / أيتها الاعمدة المنهاره : / أو فيليا عادت الى صنعاء / أميرة شرقية / ساحرة

(٣٠) ـ ٢/ ٣٣٨ .
(٣١) - ١ / ٦٨٦ .

خنساء / تأوي الى قلعتها النسور والظباء) . المقطع الثالث شباك شعري يتماهى خلاله الازواج الاربعة من خلال الولادة في مدريد . المقطع الرابع تتماهى فيه عائشة مع ليلى العامرية : (ـ أيتها الكينونة / أيتها الساحرة المجنونة / عائشة تبعث تحت سعف النخيل . .) . ثم تتماهى كل هاته النساء معا في نهاية القصيدة :

عائشة أصابها دوار هذا الجيل
تقمصت روح بنات الماء
ونكست رايتها الهزيمه
«اوفيليا» اليتيمه
تُبعث تحت سعف النخيل
عاشقة صغيره
تنفض عن جبينها التراب
تجتاز ألف باب
يتبعها «أوليس»
عبر الممرات الى «ممفيس»

وهذا خير تجسيد للمفهوم السريالي في عشق نساء متعاقبات ينتمين بأسرهن الى نمط واحد ينضوي تحت موضوع شعري واحد [٣٢] .

هذه القصائد الاربع تؤلف وحدة متكاملة في الديوان . تروي رحلة الخيام الى العالم السفلي بحثا عن عائشة ، والتحولات التي عاناها حتى وصل الى مملكة الموتى (كسا جسمه بالريش ، شق فؤاده . .) كما تروي قصة الحب بين الخيام وعائشة ، من وجهة نظرها ومن وجهة نظره : هي امتلكته ، لكنه هو ما يزال يبحث عنها . ثم تخرج عائشة لتبحث عنه فيضيع منها ويتماهى مع مشاهير العشاق في كل العصور ، مثلما تتناسخ عائشة في مشاهير المعشوقات في كل العصور . السرد لوحات وأوضاع

---

(٣٢) ـ ميشيل كاروج ، اندريه بروتون والمعطيات الاساسية للحركة السريالية . ترجمة الياس بديوي . منشورات وزارة الثقافة بدمشق ، ١٩٧٣ ، فصل "الحب" ص ٢١٨ ـ ٢٣٦ .

تتبدل بتمازج يتيح تبديل المشهد خلال التناسخ : غرناطة ، العراق ، الصحراء ، باريس ـ لوركا ، الخيام ، ناظم حكمت البياتي ـ عائشة ، أوفيليا العنقاء ، عشتار ، ليلى ـ لابيرنث الوجود الذي يتسع لاشواق الجميع ، دون أن يعطي أيا منهم فرصة الاستقرار والمتعة . فنحن هنا تجاه جريان روحي أو سيونة أسطورية أو تدفق غرامي غير معقول ، في عالم من الموت والحمى والذهول والبحث المتواصل عن الحبيب الهارب ، في سلسلة من العود الابدي يتقمص فيها كل من الابطال ذاتاً أكثر أكتمالا ، أو ذاتا تمثل عصرا من العصور ـ ليس بالضرورة عصرها .

وتتبع «مراثي لوركا»[٣٣] تقنية مختلفة . في المقطع الاول نجد «أنكيدو» ـ صديق جلجامش ـ يموت على السرير : (لن تجد الضوء ولا الحياة / فهذه الطبيعة الحسناء / قدرت الموت على البشر / واستأثرت بالشعلة الحية في تعاقب الفصول) . أي لاأمل بالعودة على هذه الارض . لكنه وهو في الضريح يرى مدينة الاحلام : (مدينة مسحورة / قامت على نهر من الفضة والليمون / لايولد الانسان في أبوابها الالف ولا يموت / يحيطها سور من الذهب / تحرسها من الرياح غابة الزيتون) فيطلب من أمه الارض أن يذهب الى تلك المدينة ، فتمسح وجهه بالنور وترسله : (صحت على ابوابها الالف ولكن النعاس عقد الاجفان / وأغرق المدينة المسحورة / بالدم والدخان) . فاذا كانت تلك المدينة المسحورة تتراءى للموتى في قبورهم ، فانها الجنة الموعودة . وفي مقابلها تنتصب على هذه الارض مدينة غرناطة . المقطوعة الثالثة وصفية محض : (غرناطة الطفولة السعيدة / طيارة من ورق ، قصيدة / مشدودة بخيط هذا النور / تهتز فوق السور) . لكن في نهايتها ذكرا لمصرع لوركا . فغرناطة (تشير في خوف الى كثبانها السوداء / فمن هناك الاخوة الاعداء / جاؤوا على ظهر خيول الموت / وأغرقوا بالدم هذا البيت) ولما كانت هذه المقطوعة قد وضعتنا في جو الموت الاسباني ، فان ـ ٤ ـ تصف مصارعة

---

(٣٣) ـ ٢ / ٣٤٤ .

الثيران ، حيث يموت في خاتمة الصراع الفارس والثور معا . المقطوعة الخامسة تؤلف بين ـ ٣ ـ «غرناطة» و ـ ٤ ـ «الموت» ، فتصور مصرع لوركا وسقوط غرناطة بيد الحرس الاسود : (غسلا لعار الموت حتف الانف / أغمد حد السيف / في قلب هذا الليل) . واذن فلوركا بادر منيته بيده ، عكس انكيدو الذي (أدركه مصير «لقمان» ، مصير نسره السابع في النهاية) . المقطوعة السادسة ، وقفة حائرة أمام الموت : (مدينة «الضرورة» / ترهص بالعالم والانسان . / تحت سماء صيفها العريان : / أواجه الضياع والاسطورة / أواجه النسيان) . غير أن النصف الثاني من المقطوعة يربط نهايات ـ ٣ ـ عن الاخوة الاعداء مع ـ ٤ ـ : (يا صيحة المهرج ـ الجمهور / ها هو ذا يموت / والثور في الساحة ، مطعونا ، بأعلى صوته يخور) .

فتأتي نهاية المقطوعة السادسة لتؤكد على فكرة أن الناس التافهين فانون . (أيتها الصيرورة : / النسخ المكرورة / في هذه الماكنة الكبيرة / تقرضها الفيران) ، وأن الانتهازيين يقتلون المبدعين : (وقامري برأس هذا الثائر/ ها هوذا محاصر من شارع لشارع / تتبعه الخناجر) . وكما نرى ، فأن القصيدة أرادت أن تعرض مشاهد عن المكان الذي يحتوي انساناً ما ، فصورت الجو الاسباني لتصل الى مصرع لوركا لكن ذلك لم يفض بها الى النتيجة المتوخاة : تلاشي الجنة وسقوط غرناطة ، تلاشي المتكلم ـ سواء أكان الخيام أم الشاعر ـ ومقتل مصارع الثيران وبعده لوركا . لكن هذا الاحساس تفكك القصيدة يزول اذا ربطناها بما بعدها .

«ديك الجن»[٣٤] قصيدة مبنية على اضاءات متقطعة من الوعي الذي يتجول في كل العصور دامجا كل الشخصيات في صورة الشاعر الثائر العاشق . فديك الجن في التجلي الاول يلاحق الجنية (لكنها تفر قبل ذروة العناق) وتموت . كذلك يموت ديك الجن ، لكن مملكة الموتى هي عصرنا : (رأيت ديك الجن في القاع بلا أجفان / على جواد عصره المهزوم / يقاتل الاقزام مهاجرا في داخل المدينة / من شارع لبيت /

---

(٣٤) - ٢ / ٣٥٥ .

على جواد الموت) . أي انه يتماهى مع لوركا في غرناطة . فجأة تبرز نصيحة الجدة التقليدية : (ـ أياك والوقوع في حبائل النساء / تقول جدتي ، وتمضي الليل في الدعاء) . فيكون هذا مدخلا لوضع ديك الجن في اطار حضارته التاريخي . فالمقاطع التالية تقرب ديك الجن من الخيام (كانت طيور الجنة المفقودة / توقظ في غنائها طفولتي الشريدة)[٣٥] ، ومن الحلاج ، اذ يتراءى ديك الجن (ملطخا بالحبر والغبار)[٣٦] . في إضاءة وعي جديدة تبرز خرافة تضاهي قول الجدة السابق : (علامة الساعة ان يظهر هذا الاعور الدجال / مذنب يجر خلف ضوئه الرجال) . بعد أن وضع ديك الجن في اطاره الحضاري قرب عصره ، يقذف به الى الحضارة العربية في كل عصور سقوطها ، بحسب التقنية التي اتبعت في أباريق مهشمة ، من حيث رصف ايديولوجيات متجاورة عن طريق ما أسميناه بالحوار الصامت :

ــ علامة الساعة أن يظهر هذا الاعور الدجال
مذنب يجر خلف ضوئه الرجال
للموت بالمجان
في مدن الدخان
ــ ضفادع تمسك في حافرها الاقلام
تكتب ما يقوله الطغاة والاقزام
ــ ها هي ذي الصحائف الصفراء
تمجد الطغيان والجريمه
تغمر في كل صباح هذه المدينه
ــ الحاجب الاصم والبواق والطبال
فرسان جيل العار

---

(٣٥) ـ راجع ـ٢ـ «الطفولة» من الذي يأتي ولاياتي ، ص ٢١٦ / ٢ .

(٣٦) ـ راجع "عذاب الحلاج" ، ص ١٤٥ / ٢ .

يلطخون راية الثوار
بالدم والاوحال
ـ خليفة في قفص وشاعر
بقلبه يقامر
ـ أيتها العدالة الميتة الوهميه
ياأيها القضاه
تلك هي القضيه :
وقعت في حبائل الجنيه .

في هذا المقطع يسبك البياتي في رؤيا واحدة عوامل السقوط في الحضارة العربية عبر نماذج تتكرر خلال ألف عام : الضفادع والطغاة والاقزام ، الصحف الصفراء والحاجب الاصم . . الخ . لكنه أيضا يوسع دائرة الحضارة وسقوطها لتشمل أيضـ أسبانيا لوركا : (فرسان جيل العار) يعودون بصورة الاقزام في مدريد : (كنت على ظهر جوادي الاخضر الخشب / أقاتل الاقزام في مدريد) . هذا الجواد ، يظهر في ـ ٢ ـ من «مراثي لوركا» ، فيحمل لوركا المنبعث الى المدينة المسحورة . ومرة أخرى يعود ديك الجن الى التماهي مع لوركا . في إضاءة أخيرة يروي ديك الجن كيف صنع من رماد جاريته قدحا يشرب منه الخمر :

قتلتها ـ مزقتها بالسيف
تحت سماء الصيف
مرنحا سكران
أشعلت في أشلائها النيران
صنعت من رمادها فراشة ودميه
وقدحا مسحور
لاارتوي منه ، فيا خمار حان النور

ماذا لنار بعثها أقول ؟
فهذه الطبيعة الحسناء
قدّرت الموت على البشر
واستأثرت بالشعلة الحية في تعاقب الفصول
ـ غدا ـ أمام الله ـ في الجحيم
أحطم الدمية والقدح
أتبعها عبر الممرات الى الفرات
أبحث في مياهه عن خاتم ضاع وحب مات

ان تكرار (واستأثرت بالشعلة الحيـة . . .) التي وردت في ـ ١ ـ «مراثي لوركا» ، يقصد منه ربط نهاية قصيدة «ديـك الجن» بالمـراثي ، بعد كـل ضروب التماهي بين لوركا وديـك الجن ، والحرس الاسـود والاقزام ، ثم تتسـع الخاتمـة لتلامس القصيدة الاولى في الديوان «مرثية الى عائشة» ، حيث كانت (تبكي على الفرات عشتروت / تبحث في مياهه عن خاتم ضاع ، وعن أغنية تموت) ، بينما هنا يقوم ديك الجن بالبحث عن الخاتم والحب . وكما تماهى ديك الجن ولوركا ، فهنا تتماهى عائشة وعشتروت وجارية ديك الجن الرومية ومعشوقـات لوركـا ـ أخيرا يتماهى ديك الجن ولوركا سوية مع عائشة ، فهذه في «المرثية» (عادت صفصافة عارية الاوراق) وكذلك عاد ديك الجن .

ان جميع القصائد التي عالجناها حتى الان ، قد يمكن عدها تكملة وتطويرا لقصائد الديوان السابق ، في سعي حثيث الى الربط بين الديوانين من خلال البحث عن الحياة والحب من خلال الحياة ، ومن خلال المـوت ، بحثا يقـوم به الاحيـاء والاموات على السواء . وبواسطة البحث في كلّ الامكنة التي نشأت فيها الحضارات القديمة ، وعبر كل العصور ، ثم بواسطة التماهي بـين الابطال في كـل العصور والامكنة ، يستطيع الشاعر ان يبرهن على استمرار البحث ، ويتابعه متابعة تظهر

أيضاً وحدة الموضوع والوحدة الفنية .

«عن الموت والثورة»[٣٧] ، هذه القصيدة المهداة الى جيفارا ، هي الاولى منذ مرحلة الثوري المنتمي ، التي تتحدث عن الثورة مباشرة . ولكنها تتحدث بعد تمهيد شديد ، وبأسلوب جديد . فمطلع القصيدة يسير على النمط التصويري الاسطوري الاسبق في تقديم وضع : (كان مغنيها على قيثارة مذبوح / تحوم حول وجهه فراشه / مصبوغة بدمه المسفوح) . فهو هنا يصور بطله قتيلا وروحه ترفرف حول جثته . الى جانبه لوركا : (كان مغني قرطبة / ملطخا بالدم فوق العربة) ، رمزا لتسلسل التضحيات من عصر الى عصر . ثم يدخل في موضوعه :

. . . لا تجر يا فرات حتى أكمل النشيد :

كقدر الاغريق

كالموت كالطاعون كالحريق

محتومة تظهر في السماء

علامة الثورة فوق السم والشرور

فهي عبور من خلال الموت

وصيحة عبر جدار الصوت

خطيئة لابد أن تغفر ، أن تعمّد الدماء

مسارها المحتوم

تناطح المجهول والمعلوم

وانكسرت صخرة هذا الجبل المشؤوم

عدالة المسيح في التاريخ لن تقوم

موعدها القيامه

أيتها العلامه . . .

---

(٣٧) ـ ٢ / ٣٦٢ .

غير أن المتكلم لايحجم ولا يستسلم ، بل يتشرد ويقاتل (لبعث الجنة المفقودة في هذه الحياة) ، فهو يعلم أنه : (تهاجر الثورة كالطيور / تعود مثل النور / تموت كالجذور / تبعث كالبذور) . فلا بد من التحليق في الحلم والتشرد على الورق والارض معا حتى تظهر علامة الثورة . القصيدة قوية بأفكارها المباشرة ، وصدق نبرتها ، والحاحها على مناطحة جدار المستحيل لاحداث ثغرة ينفذ منها الضوء ، وتتم الولادة عبر مخاض الجثث والوحول . وقد ذكر البياتي أثر مصرع جيفارا في نفسه بشكل مؤثر :

« . . . المعاناة والصمت والموت والثورة المضادة التي شملت العالم ، والرحيل المستمر من منفى الى منفى ، وموت الثائر العظيم جيفارا ـ الذي كنت اعتبره الرمز والامل الوحيد الباقي لكادحي ومثقفي العالم المضطهدين والمظلومين ، والذي كنت اعتبره اول بطل نموذجي في جيلنا تخطى اسوار الحاضر المتعفن وأسوار الامبريالية العالمية التي تقودها الولايات المتحدة الامريكية .

هذا البطل الذي تخطى بنقائه وسموه وثوريته ـ أبطال سارتر ومالرو والبير كامي ـ سقط في الساحة شهيدا ، كما سقط لي اصدقاء كثيرون غيره في بقاع كثيرة من العالم[٣٨] . .

ـ ٥ ـ أبو فراس : والمتأمل في حياة جيفارا يرى مشابه عديدة بينها وبين حياة أبي فراس الحمداني ، فكلاهما كان قربه من الاوساط الحاكمة يتيح له حياة أكثر رفاهية من معظم الناس ، لكنهما كليهما إختارا حياة المشقة والحروب والثورات ، وكلاهما قضى معظم حياته غريبا في بلاد الاعداء : جيفارا هاجر من وطنه الى كوبا ثم غادر كوبا ليقتل في ثورة فاشلة في بوليفيا ، وأبو فراس أمضى سنين عديدة في الاسر ، وحين عاد قاد ثورة فاشلة وقتل ، لهذا ، فان الحديث عن أبي فراس بعد ثورة جيفارا ليس الا تتمة لحديث ذي شجون . وقد اختار البياتي «روميات أبي فراس»[٣٩] قناعا

---

(٣٨) - ٣٦ / ٢ .

(٣٩) - ٣٦٨ / ٢ .

يعرض من خلاله تجربته هو في الغربة والثورة والنفي ، فيكون بذلك قد جمع الثلاثة في واحد .

القصيدة من عشرة مقاطع تتداخل فيها الافكار والتصورات بشكل فني رفيع ومعقد . ـ ١ ـ (جنية كانت على شطآن بحر الروم / تبكي ، وكنت راقد محموم / . . . /) عانقتها : (فانطفأ الليل وصاح البوم / أيتها العرافة / لاتكتبي فوق رمال الشط ما أقول / فسيد الالام في المغامرة / ينتظر الاشارة) . المقطع ـ ٢ ـ (لم يقبل الفارس من دمشق / ولم يضيء وجه المغني البرق) عن خيبة الانتظار والمقطع ـ ٣ ـ عن موت الروح في هذه الارض التي (يهدر في جبالها / رعد عقيم ، وتجوع الريح / ويصلب المسيح) . المقطع ـ ٤ ـ عن خيبة الجهود في سبيل الثورة والاصرار على بذل المساعي بالرغم من عمقها : (كتبت فوق الصخر / اسمك ياحبيبتي ، وفوق موج البحر / فمحت الرياح ما كتبت) لكن ذهاب جهوده أدراج الرياح لم يفت في عضده ، فعاد يحاول ثانية وهو في رمقه الاخير (وها أنا في الاسر / أكتبه فوق رخام القبر) . ينعطف المقطع ـ ٥ ـ على المقطع ـ ١ ـ : فأبو فراس بين ساحرات العالم السفلي (يحلم في بعث رماد طائر الخرافة / يروي جذور هذه الصفصافة / بدمه ، لعلها تولد أو تموت) فتجيبه الجنية أجابة توقع اليأس في النفس : (يونس لن يشق بطن الحوت / فالبحر جف منذ أن ابحرت بي / وقلت لي : لاتكتبي / على رمال الشط ما أقول) . والمقطع ـ ٦ ـ ينعطف على المقطع ـ ٣ ـ مؤكدا للجنية أنها لن تبعث (فسيد الالام / طوى جناحيه على جراحه ونام) . غير أن اليأس ، كالتفاؤل ، ليس أمرا دائما ، لذلك يكرر المقطع ـ ٧ ـ الاصرارالوارد في ـ ٤ ـ بحرفيته ، لكن المقطع الثامن ينقل شيئا من التعب (. . يا رحلة الليل في النهار / متى ستلقين عصا التسيار ؟) . المقطع ـ ٩ ـ يناظر ـ ٢ ـ : ففي ـ ٢ ـ (لم يقبل الفارس من دمشق) ، وأما في ـ ٩ ـ فان أبا فارس يكتب مرثيته فوق السور (لعل خيل الفتح ، يا أميرتي ، على ضياء الصبح / تمسح عار الجرح) .

المنتصـــر المهـــزوم :

بعد استشهاد الابطال يأتي «موت الاسكندر المقدوني»[٤٠] علامة على طريق حضارة بادت ، وفاتح قهر الشعوب بالحديد والفرسان ثم مات : (ها هو ذا المنتصر المهزوم / يعود من أسفاره ، وليس للاسفار / نهاية ـ مكللا بالغار / ومثقلا بالحزن والشعور بالخيبة والضياع / أمام نور العالم الابيض ، والليل الذي يليه ألف ليل) . فالعالم لايمكن لشخص أن يستوعبه مهما كان طموحا . لانه حين يستوعبه يستوعب معه الموت الذي فيه : (الموت في المرآه / أراه كل ليلة أراه / يحدجني بنظرة استهزاء) ، فاذا استولى الموت على الفاتح الكبير صار انسانا عاديا مثل بقية الناس تأكله الديدان بعد الموت (فهذه الديدان / تذوق لحمي ، مثلما كان وصيفي يبدأ الطعام / قبلي ، لعل أحداً دس به السم ، تذوق اللحم / تاركة جمجمة تفغر في وجه الفراغ الفم) . وحشة القبر والضياع في الوحدة ، يقودان حتى الاسكندر الى قلق الانتظار ، شاعرا في عالم الموت بولادة عالم من الحياة جديد : (أسطورة أعيش بين عالم يموت / وعالم يولد من جديد / أحس بالعصارة الحية تسرى في عروق الارض / وبالظلام الحي / ينبض في نواة كل شيء) . واذن فانتظار عالم جديد ليس وقفا على الثوار المهزومين والاسرى المضطهدين . كذلك فان انتظار الفارس المخلص ليس مقصوراعلى عائشة . فالاسكندر المقدوني أيضا ينتظر فارسا مجهولا (ما آب من سفر / الا وكان يزمع السفر / ناديته وهو يمر متعبا ، لكنه أرتحل / وغاب في الجبل / خلفا وراءه آثار أقدام على الرمال / وقمرا يبكي على التلال / منتظرا عودته في آخر المطاف) .

سمات تصويرية :

وللتصوير لدى البياتي في هذه القصائد سمات مميزة : ـ ففي القصيدة الاخيرة وجود ميل الى ما يمكن أن نسميه بصور الابهة ، الصور الملوكية التي توحي بالفخامة

---

(٤٠) ـ ٢ / ٢٧٤ .

والسلطة ، فهو يقول في وصف جنازة الاسكندر : (يحمله لزورق الموق عبيد الريح / ونافخو البوقات / وصائدو غزالة الشمس على الفرات / وهم بأقواس الرماد وثياب الاسر / ملطخون بوحول النهر / ينتظرون عربات الفجر) . وملوكية الصور تأتي من تحديد وظائف هؤلاء العبيد . وكونهم أسرى ملطخين بالرماد والوحول ، الاان انتظار الفجر يضيء الصورة بنور يتناقض مع جو الموت والعبودية ، وهو تناقض مقصود لينسجم مع البنية الكلية لرؤيا وجود الحياة ضمن الموت . مثل هذه الفخامة في الصور نراها في «الروميات» أيضا . ويعنى البياتي في صوره ايضا بتصوير حركات البطل الميت وهو يبحث عن الحياة ، فتفر من يديه وهي تقطر غواية وصبا واشتهاء ـ لكنها تفر منه الى الموت ، وخير تمثيل لهذا الوضع ، نجده في مطلع قصيدته عن «ديك الجن» :ـ

ــ رأيت ديك الجن في الحديقة السرية
يضاجع الجنية
يغمرها بالقبل النديه
يسحقها بيده الصخريه
ويشعل النيران
في جسمها المبتهل العريان
لكنها تفر قبل ذروة العناق
تعود للاعماق
تاركة قميصها وحسره
وخصلة من شعرها وزهره
تموت في جزائر المرجان
عارية محترقه

٣ ـ كذلك نجده يهتم بتصوير الهرم والفناء وتفسخ الجثة في مقابل الغوى الذي

عـرضناه آنفـا . فليس صدفـة ان الخيام ، كلما اشتكى من عجـزه ذكر عـائشة ـ والعكس صحيح . وهذا يعمق مضمون البحث والتحري : فالبطل يبحث عن نبع الشباب الخالد لاعن نبع الحياة وحسب . ونحن نرى مثل هذا التضاد في قصيدتي «مرثية الى عائشة» حيث تظهر عائشة تزحف فوق وجهها جحافل الديدان) ، ثم تظهر في القصيدة التالية «العنقاء» لتروي بلسانها قصة استسلامها لحبيبها . ان هذا التجاور القريب بين الحياة والموت ، بين فرح الحب والجنس ثم بين الفناء والغياب ، يعطي البحث والتحري حيوية ، ويفسح المجال لانقشاع غيوم الموت والتذكير بفرح الحياة ، مثلما أنه يقوي صور الموت ، ويجعل هدف البحث والتحري عن الحياة من خلال الموت هدفا يستحق ذاك العناء .

٤ ـ سمة رابعة لتصوير البيـاتي تستمد من تصـوير المعـاناة والانتـظار في الرحلة الطويلة بين الموت والحياة وما فيها من تحر لا نهاية له عن مظاهر الانبعاث في كل آن ومكان . وقصيدة «مرثية الى عائشة» تمثل التقابل بين الاشتهـاء والعجز والمعـاناة والانتظار ، فهي تبدأ بتصوير تفسخ جثة عائشة وتحولها الى صفصافة ، ثم تعرض رحلة الخيام الى العالم السفلي لاستنقاذهـا ، وحين يعـود صفر اليـدين لايستسلم لليأس ، بل يغرق في المعاناة ـ والمعاناة لا تأتي على صورة تأمل بل هي ذاتها وفي صميم تكوينها تعرض على صورة معاودة للبحث : (أمـوت كل ليلة سكـران / وصاحيا : فما أقل الزاد / أجوس في بابل وحدي منزل الامـوات / وحدي عـلى خـرائب الفرات / أكلم السحـاب / وأنبش التراب / أصيـح من قبر انتـظاري يائسا ، أصيح . . .)[٤١] ان امتلاء لحظات المعاناة بالحركة والصوت والصورة يجعل عالم الموتى الباحثين أكثر صخبا من عالمنا ، ويخرج المعاناة من كونها انتظارا ساكنا الى ان تصبـح مرحلة من مـراحل البحث . بـل انها تجعل الانبعـاث نتيجة منـطقية وضرورية لكل تلك التقلبات الدائبة التي لاتهدأ ولا تكل . وهذا يفضي بنا الى مجال

---

(٤١) ـ ٣٣٦ / ٢ .

آخر للصور وهو تصوير الانبعاث من القبر ، ودبيب الحياة في عروق الميت . وخير تمثيل على ذلك نجده في قصيدة «الجرادة الذهبية»[٤٢] المهداة الى اللاجئين . فالخيام يبعث من القبر وعيناه تنظران الى الحياة تدب فيه على هذا النحو :

أزحت عن قبري أطباق الثرى وكوم الحجار
كسا عظامي اللحم
وانتفخت بالدم
عروقي الميتة الزرقاء
مددت للشمس يدي ، فاخضرت الاشجار
أمسكت بالنهار
وهو يولي هاربا في عربات النار
توهّج الرماد في اصابعي وطارت العنقاء
بكى أبو العلاء
وهو يراني ميتا حيا ، وحيا ميتا في ساعة الميلاد .

٥ ـ وكما أن الموتى يبحثون عن الحياة ويتحرون مظاهرها ، فان الموت أيضا يلاحق الاحياء ويجرهم الى مملكة التفسخ والظلام . ففي قصيدة «الموت في غرناطة» تبعث عائشة (وتفتح التابوت / تزيح عن جبينها النقاب / تجتاز ألف باب / تنهض بعد الموت / عائدة للبيت) ويبعث الخيام ، لكن نهري الموت والحياة يتبادلان مجريهما فيساق التابوتان في نهر الموت بدلا من نهر الحياة ، انها الصدفة الموضوعية ، لكنها غير سعيدة هذه المرة . وتكون النتيجة ان الخيام يظل الى نهاية القصيدة يصيح من قاع نهر الموت ، من ظلمة الضريح . وفي «مراثي لوركا» نجد لوركا (قاتل حتى الموت / من شارع لشارع / أدركه الاوغاد / وزرعوا في جسمه الخناجر) . وفي «الجرادة الذهبية» تجد الخيام بعد ان يبعث في خيام اللاجئين يقول (تتبعني كلاب صيد

---

(٤٢) - ٢ / ٣٨٩ .

الموت / ينصب لى الشراك بالمجان / مهرجو السلطان / وخدم الخاقان) ـ وهؤلاء هم الذين وردوا في «ديك الجن» : (الحاجب الاصم والبواق والطبال) ، هؤلاء هم أعوان الموت والاخوة الاعداء الذين قضوا على جيفارا أيضا بالموت . غير انه لا «أبو فراس ولا لوركا ولا ديك الجن ولا جيفارا» استسلموا دون مقاومة . وفي «الجرادة الذهبية» ، تصوير قوي لهؤلاء المقاومين الذين سيحمل اليهم السندباد البشارة (وعشبه وناره / الى الذين دفنوا أحياء في المغارة / وقاتلوا مع الملايين التي تئن في أغلالها ، وقعوا في الاسر / وأعدموا في الفجر / وهم يغنون أغاني النصر) .

ومن الانبعاث تشير صور البياتي الى الصمود ومنه يصل الى الانتظار . وهو عذاب قائم بذاته : (بكى أبو العلاء / وهو يراني في ثياب الاسر / ينهش صدري النسر / منتظرا مع الملايين طلوع الفجر)[٤٣] . فالانتظار سكون وترقب ، بخلاف المعاناة التي هي حركة وصراع دائبان . غير أن الانتظار ليس خلواً أجوف ، بل هو في أغلب الاحيان يكون مرفقا برؤيا : (رأيت : شهرزاد / جارية في مدن الرماد / تباع في المزاد / رأيت : بؤس الشرق / ونجمة الميلاد في دمشق . / رأيت : مجد فقراء الارض في الفيتنام / وفي خيام اللاجئين : سيد الالام / منتظرا خيل صلاح الدين / وصيحة الفرسان في حطين)[٤٤] .

٦ ـ وقد يصبح الحلم بكل اشكاله الكابوسية أو الرغبية مادة لصورة فالحلم الكابوسي تمثل في «مرثية عائشة» حين يعود الخيام الى العالم السفلي لايجد عائشة فيحم (. . والنار ، كانت فراش مرضي ، وكانت الاحجار)[٤٥] . وفي مرة أخرى (من قاع نهر الموت ، يا مليكتي أصيح / من ظلمة الضريح / أمد للنهر يدي فتمسك السراب / يدي على التراب / يا عالما يحكمه الذئاب / ليس لنا فيه سوى

---

(٤٣) - ٢ / ٣٢٣ .

(٤٤) ـ ٢ / ٣٣٦

(٤٥) ـ ٢ / ٣٤٥ .

حق عبور هذه الجسور / نأتي ونمضي حاملين الفقر للقبور. .)[٤٦] انه كابوس رهيب لانه حلم الميت بعالم الواقع الدنيوي . وأما حلم الرغبة فيكون مرفقا بتحول (Trans — formation) . ففي المقطع الثاني من «مراثي لوركا» يرى لوركا في حلمه مدينة مسحورة يحيطها سور من الذهب : (قلت لامي الارض : هل أعود ؟ / فضحكت ونفضت عني رداء الدود / ومسحت وجهي بفيض النور / عدت اليها يافعا مبهور / أعدو على ظهر جوادي الاخضر الخشب / صحت على ابوابها الالف ولكن النعاس عقد الاجفان / وأغرق المدينة المسحورة / بالدم والدخان)[٤٧] . وفي قصيدة «شيء من ألف ليلة»[٤٨] يندمج الحلم بالحمى بالمعاناة :

(٧) **العبث ونقض الرؤى :**

شـــــيء من الـف ليلـــة

- ١ -

أطير كل ليلة على جوادي الاسود المجنح المسحور
الى بلاد لم تزوريها ولم تنتظري وحيدة في بابها
المهجور
أحمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافة
التفّ في عباءة النجوم
منتظرا محموم
مغطيا بالملح جرحي ، نازفا موتي على الحروف
وحزن أعياد الرجال الجوف

---

(٤٦) - ٢ / ٣٨١ .
(٤٧) - ٢ / ٣٤٥ .
(٤٨) - ٢ / ٣٨١ .

معلقا بالريح والديجور
معصبا مخمور
بكفن الحمى ونار النور
على جوادي الاسود المسحور

هذه القصيدة لاتقوم على الحلم وحده ، بل تقوم أيضا على عنصر آخر هو العبث . فالمقطوعة هذه تعرض بحث الخيام عن عائشة بالطرق التي يتبعها العيارون في ألف ليلة وليلة : (أحمل مصباح علاء الدين / أغرق في الفجر المغني الشاحب الحزين / أمد سلما من الاصوات / أرقى به لبابل / مغنيا وساحر / أبحث في جنانها المعلقة / عن زهرة زرقاء / عن كلمات كاهن المعبد فوق حائط البكاء) ، فمصباح علاء الدين ، وسلم الحبال الذي ينصبه العيارون على الشرفات ، هي من ألف ليلة وليلة ، والبحث هذه المرة عن الكلمة السحرية التي تفتح باب الكنز (افتح يا سمسم) . غير أن بحث الخيام لاينتهي الى نتيجة : (ولا أرى غير عواميد الضياء ورصيف الشارع المهجور / وسائل يلتف في اسماله مقرور / يطرق باب البلد المهجور) . الى هنا ، والبحث جار بشكله التقليدي المألوف في هذين الديوانين : فهو لا يفضي الى نتيجة ملموسة ، أو لايفضي الى النتيجة المرجوة . فجأة ، يفرغ الشاعر الحلم والمعاناة والبحث من أي مغزى :

أسقط من فوق جواد الموت
ومن سريري ، ميتا في البيت
وفي يدي جريده
قديمة جديده
يضحك جاري ساخرا ، ويسكت المذياع
ويدرك الصباح شهرزاد

لقد أوردنا المقطوعة كاملة لنعطي فكرة عن العبث ، في الديوان . وفي

المقطوعة الثانية نقرأ أن الخيام رأى في نومه خائن المسيح فى بلاط الملك السنعيد ، وهو يـزيّف القيم (ويركب الحمـار بالمقلوب/ . . . / يلفق البكـارة/ للببغاء المـومس الشمطاء . . .) وفي الختام ، نقرأ :

رأيته في مدن الاسمنت والاصفار والحديد
داعية ومخبراً وكاتبا
وراقصا على الحبال لاعبا
طردته فعاد
نفخت في عيونه الرماد
وأدرك الصباح شهرزاد

وفي المقطوعة الثالثة ، يـظهر الخيـام مهملاً جـذلان : (القارة الجـديدة / أكتشفتها أمام وجه الموت / في آخر الدنيا / أمام البيت) ، ويرى الخيام في هذه القارة سندباد (محملا بالبرق والرعود / وبالنبوءات وبالوعود) . وكانت سماء القارة (تنتظر البشارة) ، كذلك يكتشف مدينة الاحلام ، ارم العماد فنام تحت أسوارها ألفا من السنين :

انتظر «الغائب» من دمشق
ياتي على جواده تحت حراب البرق
مكتسحا ركام هذا القبر
ومشعلا نيرانه في القفر
وعندما استيقظت تحت السور
سقطت من فوق سريرى ميتا مقرور
وأدرك الصباح شهرزاد

ولو تأملنا في مضمون هذه المقطوعات الثلاث التي تشكل قصيدة «شيء من الف ليلة» ، لوجدناها تنسف كل ماجاء في ديواني الذي يأتي ولا يأتي و الموت في

الحياة . فتقنية العبث وسيلة لالغاء الحلم والمعاناة والبحث الذي لاينتهي ، كما هي وسيلة لالغاء العدو الابدي : الانتهازي ، والصديق الازلي : السندباد ومعه «القارة الجديدة » ، والغاء ارم ذات العماد وحتى «الغائب» المنتظر قدومه من دمشق . فكأن هذا البحث الطويل الذي قام به الخيام في الحياة وفي الموت لم يفض به الى شيء غير الفراغ . والقصيدة الاخيرة في الديوان «كلمات الى الحجر» تؤكد هذا المعنى ، أو بالاصح : هذا اللامعنى .

ففي قصيدة «كلمات الى الحجر»[٤٩] ظاهرة ذات دلالة وهي عودتها الى الجاهلية . وذلك يتم في موضعين . الاول في ـ ٣ ـ حيث يورد أبيات طرفة بن العبد في معلقته الشهيرة :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

والابيات التي أوردها البياتي هي عن شربه الخمر وتحامي العشيرة له ، وكونه يبادر منيته بيده . وفي الختام :

كريم يروي نفسه في حياته

ستعلم ان متنا غدا : أينا الصدي

وإيراد هذه الابيات بمثابة اعلان عن اختيار لمصير فردي لايقبل مراعاة عرف إجتماعي ولا سلطة فكرية سوى**ماتمليه الفردية الجامحة من أهواء**في اختيار مثل هذا الموقف انكار من الخيام لمعاناته في البحث والانتظار في الحياة وما بعد الحياة للعثور على عائشة .

ـ ٤ ـ «كتابة على قبر عائشة» ، هذه المقطوعة رد على الخيام ، لكنه رد يؤيد وجهة نظره ، فهي تنص على أنه لالقاء ولا التقاء بعد الموت . فهي قد رحلت عن هذه الدنيا طفلة فقيرة (ولم تذق حلاوة القبل / في حمرة الطفل / ولم يضاجع عريها

---

(٤٩) - ٤٠٣ ـ ٤١٣ / ٢ .

أحد) . وهي قد استحالت مع التراب قطعة من الارض (تنمو على صخورها الاعشاب / وينعب الغراب) . وهنا أيضا يتمثل الشاعر بقول عبد يغوث الحارثي :

فيا راكبا ، اما عرضت فبلّغن
ندامايَ من نجران ان لاتلاقيا[٥٠]

وقد قالها وهو أسير على وشك أن تضرب عنقه . وفيها يقول :

كأني لم أركب جوادا ، ولم أقل
لخيلي : كري ، قاتلي عن رجاليا
ولم أسبأ الزق الروي ، ولم أقل
لأيسار صدق : أعظموا ضوء ناريا

والمفارقة في كل ذلك أن عائشة تتمثل بهذا القول وهي التي ماتت في الطفولة البكر . فكأن البياتي يريد أن يؤيد موقفه ـ أو موقف الخيام ؟ ـ بشواهد من الشعر الجاهلي ومواقف شعرائه ، تؤيد ما يذهب اليه من عبث الحياة على الصعيد الفردي والجماعي . الا انه يحسن بنا بعد استعراض الاقتباس ، أن نرجع الى مقطوعتين في القصيدة ، الاولى ـ ٢ ـ «عن الميلاد والموت» ، وفيها يظهر موقف الحيرة والشك تجاه انبعاث عائشة التي اصبحت هي الامة العربية أو العالم الثالث بأسره : (ستعودين مع الميلاد والموت نبيّه / تشعلين النار في هذي السهوب الحجرية / . . . / ستعودين مع الطوفان للفلك : حمامة / تحملين غصن زيتون من الارض : علامة / وعلى قبر المحبين : غمامه) ، بعد هذه التأكيدات تختتم المقطوعة بهذه النهاية المفاجئة :

ستعودين الى الارض التي تخضّر عودا بعد عود
لتضيء الحجر الساقط في بئر الوجود

(٥٠) ـ مطلع القصيدة :

الا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا فما لكما في اللوم خير ولاليا .

العقد الفريد لابن عبد ربه ، تحقيق أحمد أمين وآخرين ، القاهرة ١٩٦٧ ، ج ٥ ، يوم الصفقة ويوم الكلاب الثاني ٢٢٤ ـ ٢٣٥ ، والقصيدة ص ٢٢٩ .

لتموتي من جديد
لتعودي عشبة صفراء في حقل ورود
عندليبا في الجليد
ستعودين ، ولكن لن تعودي

بعد ذلك تأتي أقوال طرفة بن العبد ثم وصية عائشة . المقطوعة الاخيرة تعطي الرؤيا طابعها الانكاري والسلبي بشكل قاطع :

- ٥ -

الحمل الكـــاذب

بابل لم تبعث ولم يظهر على أسوارها المبشّر
الانسان
ولم يدمرها ، ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان
ولم يقم من قبره عبر الفرات سارق النيران
فالعقم والصيف الذي لاينتهي والصمت والتراب
والحزن والطاعون
طعام هذي المدن المنفوخة البطون
والبشر الفانون فيها ككلاب الصيد
يحترقون تحت شمس الصيف
ما بين مهزوم وبين راسف في القيد

فها هنا الغاء لكل الرؤى السابقة ، بدءاً من «صورة على غلاف»[٥١] في مطلع الذي يأتي ولا يأتي ، والامل في أن (تزهر الحديقة)[٥٢] وما تلاها من رؤى تلامحت فيها عائشة ، مرورا بالرؤيا المتكررة : (ـ البشر الفانون يولدون / من زبد البحر

---

(٥١) ـ ٢ / ٢١٣ .
(٥٢) ـ ٢ / ٢١٧ .

ومن قرارة الامواج / من وجع الارض ، ومن تكسر الزجاج)[٥٣] ، بينما (البشر الفانون) هنا ككلاب الصيد . . ما بين مهزوم وبين راسف في القيد . كذلك هنا يتم الغاء الرؤيا الاساسية لقيام بابل المحترقة في ـ ١٧ ـ «الصورة والظل»[٥٤] التي قوامها الفرضية الاساسية : (لو جمعت أجزاء هذي الصورة الممزقة / اذن لقامت بابل المحترقة / تنفض عن أسمالها الرماد) . . ولو جمعت لعادت البكارة (لهذه الدنيا التي تضاجع الملوك والحجارة / لهذه القديسة الهلوك) ، بينما نجدها في «الحمل الكاذب» تعرض بشكل تحقيري . فبعد أن سماها «القديسة الهلوك» كما ورد آنفا ، يسميها هنا «العاقر الهلوك» : «العاقر الهلوك» / من ألف ألف وهي في أسمالها تضاجع الملوك) . ان هذه التناظرات بين القصيدتين لم تجيء مصادفة ، بل قامت على اشارات مقصودة توصلا الى الغاء الرؤيا والامل بتحقيقها . كذلك ، نذكر أن ـ ٩ ـ «العودة من بابل»[٥٥] في الذي يأتي ولا يأتي تسرد حواره مع عشتار لتبعث بابل (لكنما عشتار / ظلت على الجدار / مقطوعة اليدين ، يعلو وجهها التراب / والصمت والاعشاب) ، ويناظرها في قصيدة «العنقاء»[٥٦] في الموت في الحياة باظهار المعري حانقا محتجا بصمت . ونجد هنا اشارة الى عشتار عبر بابل (قومي وغطي عري هذا الجسد الذابل بالازهار) . الوحيد الذي لم يخسر دوره هو «الفارس القادم من دمشق» . لكنه ، بعد أن كان علما مسمى صار «الفارس المجهول» . وأخيرا تنتهي حركة البحث والتحري الى دوران في الفراغ من دون أي تقدم . الامل الوحيد هو انهيار هذا المسرح التافه ، دون قيامه مرتجاة ، ودون معرفة ما سيأتي بعده :

أصيح منفيا على الاسوار :

بابل يامدينة الاشرار

---

(٥٣) ـ وردت مرتين بنصها في ٢٢١ و ٢٣٥ /٢ كما وردت اشارة اليها في ٢٥٦ وبنصها في ٢٦٣ / ٢ .

(٥٤) ـ ٢٦٢ / ٢ .

(٥٥) ـ ٢٣٧ / ٢ .

(٥٦) ـ ٣٢٦ / ٢ .

قومي وغطي عري هذا الجسد الذابل بالازهار
قومي لعلّ البرق
والفارس المجهول من دمشق
يبذر في بطنك بذرة فتحملين
أيتها البغي في أحشائك التنين
لكنها ظلت كأورشليم
ملعونة تعج بالذباب والاصفار والحريم
تفتح للغزاة ساقيها وللطغاة
تحمل حملا كاذبا في كل فجر وتموت كلما القمر
غاب وراء غابة النخيل في السحر
ـ دوري ودوري في الفراغ وأسقطي في العار
أيتها الاصفار .
ففي غد سيسدل الستار
ويسقط الممثلون في الوحول تحت سقف المسرح المنهار

هنا لابد من الاشارة الى أهمية التاريخ الوارد في نهاية القصيدة . فهذا الديوان الوحيد الذي أرخ فيه الشاعر على هذا النحو، تاريخ ابتدائه بالقصيدة وانتهائه منها . أي تنظيم الديوان قبل عام من هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، وانتهى بعدها بشهرين ونيف . مما يضع رؤيا اليأس والفراغ في أطارها التاريخي ، ويملي علينا منهجا جديدا في قراءة الديوان الثالث في مجموعة الرؤيا ، وهو الديوان الذي جاء بمثابة تركيب بين الروح الايجابية في الذي يأتي ولاياتي والسلب المطلق في الموت في الحياة .

وقد كان البياتي نفسه واعيا لما يفعل . اذ يقول :

"اما ديواني الاخير الموت في الحياة ، فهو قصيدة واحد طويلة مقسمة الى اجزاء ، وانا اعتبره من أخطر اعمالي الشعرية ، لانني اعتقد انني حققت فيه بعض ما كنت اطمح أن أحققه . فمن خلال الرمز الذاتي والجماعي ، ومن خلال الاسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة ، ومن خلال فكرة الثورة : التي هي عبور من خلال الموت ، ومن خلال فكرة وحدة الزمان والموت في الحب ، عبرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الانسانية عامة والامة العربية خاصة ، ومن خلال مرآة نفسي انا ايضاً، كما حاولت أن انفذ واغوص الى اعماق التراث العربي والانساني ، لاجد فيه السمات الدالة والملامح والوجوه والاقنعة ذات الدلالة المتجددة ، وقد وجدتها (٤١ / ٢) .

٣ ـ سقوط الاقنعة أو أقنعة من الكلمات (الشاعر : ساحر ، عـراف . . . كما يتمثل في ديوان «الكتابة على الطين ») :

ان رحلة البحث الطويلة عن نيسابور الجديدة ، أو المدينة الفاضلة لم تنتـه بأبطال الشاعر ورموزه الى شيء ، وأصبح الحديث من وراء الاقنعة يحمل في حقيقته بعد موضوعيا لم يعد يطبقه الشاعر نفسه ، أو جيل الهزيمة الكبيرة (بعد ١٩٦٧) ولهذا كان لابد من الاقتراب بين الشاعر وجمهوره على نحو ذاتي ، وازاحة الاقنعة للمشاركة في «الندب الكبير» الذي نتج عن الصدمة المروعة . فديوان الكتابة على الطين ذو علاقة وثيقة بالواقع العربي حينئذ ، فما هي الرؤيا التي تحملها الاساطير والرموز عن هذا الواقع ، وما علاقتها بمرحلة ما بعد هزيمة حزيران (١٩٦٧) .

وباديء ذي بدء يجب القول بأني لست أرى في اعتبار الديوان قصيدة واحدة ، شيئا من التعسف أو المصادرة على المطلوب ، اذ سيتكفل التحليل باثبات ذلك .

وبما أننا نريد الكشف عن علاقة الاساطير والرموز في الديوان بالواقع العربي في تلك المرحلة ، فسوف نبدأ من القصيدة الوحيدة فيه التي تتناول حادثة تاريخية معينة ، وهي «كتابة على قبر السياب»[٥٨] . فهي مجموعة من صور الطفولة تتساقط على مخيلة القارىء لتذكره بأن الراثي والمرثي عراقيـان تجمعهما بغـداد ، والشوق اليها ، وما عانياه في حبها من نفي وفقر . لكن شاعرنا يعود بهذه الصورة الى أصولها أيـام الطفـولة ، فيمحض عهـد «الشيطنـة» أخلص الحب : (نصنـع من أوراق كراساتنا حرائق / **نهرب للحدائق** / نكتب أشعار المحبين على الجدار / نـرسم غزلانا وحوريات / يرقصن عاريات) . . انما لاينسى البياتي أن يذكر في القصيدة أيضا أنه والسياب خرجا من (منازل الطين ومن مقابر الرماد) ، ولئن سقط أحدهما على الدرب صريع المرض والموت ، فان شاعرنا يعاهد صديقه بأن سيواصل السير على الطريق :

(٥٨) - ٢ / ٤٨٧ .

بغداد ، يابغداد ، يابغداد
جئناك من منازل الطين ومن مقابر الرماد
نهدم أسوارك بعد الموت
نقتل هذا الليل
بصرخات حبنا المصلوب تحت الشمس[٥٩]

وهو عهد لم ينتظر فيه البياتي موت صديقه السياب ليعلنه ، وانما تلقاه في صباه ويفاعته عن ابيه ، للنضال من أجل خلق بغداد جديدة ، تشبه القديمة لكنها تخلو من أوصابها :

علمني فيها : انتظار الليل والنهار
والبحث في خريطة العالم عن مدينة
حورة دفينة
تشبهها في لون عينيها وفي ضحكتها الحزينة
لكنها لا ترتدي الاسمال
وخرق المهرج الجوال
ولا يطن صيفها بالناس والذباب[٦٠]

غير أن الشاعر قبل أن يتعلم البحث عن مدينة جديدة ، تعلم من ابيه في المدينة القديمة علوما قد تكون غريبة علينا بعض االشيء : (علمني فيها أبي : قراءة الانهار / والنار والسحاب والسراب / والرفض والاصرار) . من استخدام هذه العلوم مقرونة بالرفض والاصرار ليس من سمة العلماء ، بل من سمة بيئة «منازل الطين» التي نشأ فيها البياتي . ومن الطبيعي أنه وأباه إستمدا منها أحلامهما في بغداد جديدة لاترتدي الاسمال ولاخرق المهرجين . ومن هذه البيئة تزود بالصور الانسانية للمسحوقين والفقراء (والبهلوانات ومرضى الجنس والمهرجون ولصوص الصغار /

---

(٥٩) - ٢ / ٤٩٠ .
(٦٠) - ٢ / ٤٧٦

والعاشقات وبنات الليل والاسياد)[٦١] ، كما أخذ عنهم لغته ولهجة كلامه ونبرة صوته وقاموسه : (يالها من بنت كلبه / هذه الدنيا التي تشبعنا موتا وغربه / كان قلبي مثل شحاذ على الابواب يستجدي المحبة)[٦٢] . ولئن كان شاعرنا في كل ذلك لايخرج عن عبارات المكدين والافاقين والشطار ، فقد حدد بينهم دوره فيها : (أكتب مارواه لي مؤلف المأساة / وبطل القصيدة وجوقة الانشاد / . . . / أعرضه مثل خيال الظل في لوحات)[٦٣] . غير ان دوره لايقتصر على تسجيل وقائع حياة الجماعة ، بل ينتحل لنفسه دورا ثانيا أبعد خطرا وأعمق غورا ، هو دور «الرائي» . فيقول انه كتب تاريخ ميلاد وموت فارس النحاس في آشور ، وثورات شباب العالم ، ورأى الامكانات المدفونة في العالم الثالث : (لكنني أدركت ما ادركه الرائي وما خبأه المقدور / في النور والنار وصمت البحر والياقوت / والجوهر المكنون / ولم أكن أحرق روما أو أسلي شعبها المقهور) . فهو ينفي دور التسلية ويؤكد دور المحذر والمنذر ثم يرفعه مضاعفا عشرات المرات ليلعب دور العراف الذي يحمل في نفسه قيم الانسانية ، منتحلا لنفسه صفة العاشق والكاهن والسادن والساحر والمتنبي . . . أي كل من حمل الانسانية في قلبه وأراد أن يخلص من براثن الشر هذه الجموع المنسحقة تحت وطأة الطغيان والسلب بسلاح الكلمة والوعي والضمير . وهذا ما يجعل للكلمات لديه أهمية خاصة في نقل أفكاره وأحلامه ورؤاه ، ثم تركيزها في كلمات معدودة يدور حولها الشعر في هذا الديوان ، فاذا استخرجناها وعرفنا طريقة استعمالها انكشف أمامنا الديوان ، لانها تتضمن مفاتيح عالمه الشعري :

يرتدي الشاعر ثوب الساحر الميت ، يخفي وجهه
تحت القناع
ويعاني في حضور الكلمات

---

(٦١) - ٢ / ٤٩٣ .

(٦٢) - ٢ /٤٥٨ وانظر هذه الصورة في ١ / ٤٩٨ .

(٦٣) - ٢ / ٤٩٣ .

وحشة النبذ بأرض النوم والسحر ، وآلام المخاض
حبه : أعمى وشحاذ لنور الكائنات
يتبع الشمس التي مدت وراء القبر للموتى ذراع
وعلى أرصفة الليل يغني الساحرات
والاميرات الصغيرات وموت القبّرات
حاضرا غاب عن المسرح في خاتمة الفصل وقبل
البدء عاد

هذا هو مطلع قصيدة «العراف الاعمى»[٦٤] ، وهي قصيدة تضم الديوان كله : أسلوبا شفافا يريك ماوراءه ولايمكنك من نفسه . مثلما تحتويه أداء مراوغا يحيطك بالاصوات والاساطير أني اتجهت . كذلك تجد في القصيدة والديوان مكابدة الشاعر من «وحشة النبذ» التي تتعرض لها الطليعة المبدعة سواء في «ارض النوم والسحر» . أي الوطن العربي خاصة والعالم الثالث عامة ، كما تبينا ذلك سابقا في قصيدة «الصورة والظل»[٦٥] ـ أم في (أضواء المدن الكبرى) التي تتلاشى تحت ثلج الظلمات ، كما ورد في القصيدة ذاتها .

فالشاعر المعاصر هو الساحر الذي كان بين البدائيين يحمل خبرات الاولين وقدراتهم الخفية على الاحتفاظ بالحياة والارض والحضارة وتطويرها . لقد حل الشاعر محل الساحر وارثا دوره وأقنعته . لكنه ، بينما كان الساحر في الماضي البعيد يتمكن من أداء مهمته بسبب تجاوب البيئة معه والتفافها حوله : فان الشاعر اليوم عاجز عن القيام بدوره لانه منبوذ من الناس ، ولانه يغني دائما للمستقبل المجهول (الساحرات والاميرات الصغيرات) ـ وهذا معنى قوله : (حاضرا : غاب عن المسرح في خاتمة الفصل ، وقبل البدء عاد) فهو حاضر قبل البدء لانه يبشر بالحضارة القادمة قبل أن تبدأ ، ويغيب في خاتمة الفصل لانه يرفض المشاركة في عصر السقوط . التعبير دقيق ، لكنه ملتو لان الشاعر أراده أن يكون دائريا . لكي يوحي

---

(٦٤) - ٤٢٤ / ٢ .

(٦٥) - ٢٦٢ / ٢ وانظر تحليلنا لها في دراسة الذي ياتي ولاياتي .

بدورة الحضارة ودورة الفصول ودورة الحياة البشرية . . . الخ . ذلك أن هذا الايحاء الدائري يفضي في النتيجة الى تأكيد دور الشاعر الدائم في بعث الحضارة ، واعادة تنظيم القيم في وجود غافل عن شروط استمرار حياته .

ان الشاعر من حيث هو انسان واعٍ . وارهاص بحضارة مقبلة وفرد من حضارة منحلة ، وواحد من سكان العالم السفلي : وواحد من الطامحين الى عالم أفضل ، لايتردد أبدا في اتخاذ موقف الرفض من حضارتي (النوم والسحر) و (المدن الكبرى) ، متحملا نتائج موقفه : لاوحشة عاطفية أو غربة روحية فقط بل نضالا سياسيا أيضا لاينتهي الا بخلاص العالم كله من شرور الطغيان وحلول السلام على الارض :

يغرق العالم في الصمت ويرتد جواد الريح منهوكا
على ابواب ليل القادمين
ويناديك مغنيها وكهان حضارات الغزاة الفاتحين
والمحبون وأبناء السبيل
هذه الليلة مرت عدما ، صفرا ،
وها أنت طريد
حاملا ناري الى عصر جديد
رافضا كل الشعارات ومصلوبا على بوابة الرفض ،
وملعونا وحيد
تقتفي خطوك من منفى الى منفى عيون المخبرين[٦٦]

الشاعر على الصليب ، ملاحق ، مضطهد ، مشرد ، يرفض كل الشعارات متطلعا الى عصر جديد ـ وبما أنه عاجز عن تحقيق هدفه ، فان حياته تنسحق في وطأة مصير تفرضه على الطلائع جميعها كل عصور الظلام والارهاب وموت القيم . واذا كانت المقطوعة السابقة المقتبسة من قصيدة «هكذا تكلم زرادشت» تحمل موقف

---

(٦٦) - ٢ / ٤٦١ .

الشاعر وانعكاسه على حياته ، فان المقطع الختامي منها أشد تحديدا لازمة الشاعر مع عصره ، في التضحيات الرهيبة التي يفرضها عصر الامبراطوريات الصناعية على الشعوب الضعيفة المتخلفة ، وما يعانيه رواد نهضتها وتحريرها :

مظلما كان شبابي ، قال لي ، ما قال للنسر «لبيد»
ليلهم يأتي وها أنت طريد
تشعل النيران : هذا زمن فيه يموت المؤمنون
في المتاريس وفي الحانات والصمت وأعماق السجون
هذه الليلة مرت وعلى الارض ضياء كان في الفجر يخون
لم يمت فيها سوى فأر مريض
ياموا ء القطط العمياء ، يا باعة موت الاخرين
لم يعد «زارا» من الحج ولم يهبط الى الشارع
في الفجر الحزين
فمتى يشتعل الانسان في الثورة والحب وفي دوامة
الخلق واعصار الحريق

قل أن نجد مثل هذا القلق والكدر واليأس لدى شاعر ثم يظل هذا الشاعر يحتفظ بشيء من الامل بأن يشتعل الانسان في الثورة والحب ودوامة الخلق ، ويظل يحتفظ أيضا بمثل هذه الصور الفنية والانغام المريرة التي تضمنتها المقطوعة .

فحين يكون الزمان زمان (موت المؤمنين ، في المتاريس ، وفي الصمت وأعماق السجون) . يغدو طبيعيا أن يكون شباب الشاعر الواعي مظلما ، ما دام قد نذر نفسه لان يشعل النيران في ليل هذا العالم المنهار ، ثم عاش رافضا كل الشعارات ، فحصد نقمة مخبري الانظمة في كل مكان . ان مثل هذه الحياة ، بشروطها تلك ، تؤدي الى تشويه الكون في ناظري الشاعر ـ وهو هنا يتحدث مباشرة وليس عبر قناع ـ ولهذا قدم صورة (الضياء الذي يخون) رمزا لكذب التباشير الظاهرة بولادة جديدة للامة . وكذلك فان قوله (لم يمت فيها سوى فأر مريض)

إشارة الى أن تلك التباشير الكاذبة لاتزيل الأقل الشرور وأهونها إزالة . ذلك (زارا) لم يعد من معتكفه ليملأ الارض عدلا كما ملئت من قبل جورا . وبذلك بقي الشاعر وحيدا ، يتحمل العذاب ولوعة السؤال عن أوان اشتعال الانسان في الثورة وفي دوامة الخلق ، ما دامت المرحلة لاتعطي للثورة هذا المطلب . وليس ثمة ما هو أكثر إثارة للحسرة من نداء الشاعر للجموع الضالة المتشكية (يامواء القطط العمياء) ، ولمستغلي تلك الجموع من تجار الشعارات والحروب (ياباعة موت الاخرين) كأنه يريد أن يشعر الطرفين بخيبته ، ويبرز لهما فجيعة العصر بأن تباشير الثورة كانت تباشير مضللة وأن ارهاصاتها كاذبة . هنا يختلط الحزن الشخصي بالاسى العام ويشف أحدهما عن الاخر ويفسره بالقاء ظله عليه والتفاعل معه . فعلى الصعيد الشخصي ، لانجد مثل هذا الانفجار العاطفي الا في قصيدة «الموت في المنفى»[٦٧] (١٩٦٠) ، وعلى صعيد الانفعالات القومية فان لهذه القصيدة وشائج وثيقة مع قصيدة «المرتزقة»[٦٨] (١٩٦٩) حيث يتحدث عن (الشعارات التي تكنسها الريح على ارصفة الليل) ، وحيث نقرأ : (آه من محترف يقتل باسمي الاخرين / وعلى الاعتاب يصطاد حمامات القتيل) .

ومهما يكن من امر ، فان تقنية الانتظار هنا تحل محل تقنية البحث والتحري ، وهي آخر ما يدل على ما تبقى للشاعر من ايمان بالمستقبل . غير أن هذا الانتظار مجسد تمام التجسيد حتى ليكاد المرء أن يسمعه ويراه ويلمسه ، مع رقه في العاطفة ، وعمق ايمان بالقيم ، وعظمة في التضحية تذكر فعلا بالفروسية المغدورة في روميات أبي فراس :

فمتى يهبط «زارا» من جبال النوم والموت الى الشارع
حرا وطليق
صارخا كالطفل في دوامة الخلق واعصار الحريق

---

(٦٧) - ٢ / ٦٣٥ .

(٦٨) - ٢ / ٢٩٠ .

ممسكا في يده خيط الدم الجاري وأقمار حضارات
الجليـــد
حاملا ناري الى عصر جديد
ومراعي وطني النائي الحزين
ومكاتيبي التي بللها الدمع وصيحات طيور البحر
في المنفى
وذكرى «ياسمين»
ومتى يهبط «زارا» من رفوف الكتب الصفر
ليعرى ويجوع
في صحارى مدن الحب التي تنتظر الطوفان والفتح
ونار المبدعين

هنا يبرز «زارا» معتقلا في (جبال النوم والموت) ، وهو لايأتي ليبشر برسالته القديمة وانما ليحمل «نار» الشاعر الى عصر جديد. ومهمته الاساسية أن يوقف نزيف الدم الجاري من عروق الامة المستضعفة المضطهدة (ممسكا في يده خيط الدم الجاري) ، وان يتحكم بمسيرة الحضارة الصناعية التي نشأت في الشمال المثلج من المعمورة : (ممسكا أقمار حضارات الجليد) فيوجه كل شيء لخير الانسان محققا خلاص الانسانية وخلاص الشاعر الذي نذر نفسه وتحمل العذاب من أجل (عصر جديد) يعم وطنه والعالم . ولا يفوتنا في هذا المجال رقة الصور المتتالية في قوله (ومكاتيبي التي . . .) وعاطفيتها الشديدة الناتجة عن طبيعة هذه الصور بالذات ، لكونها عرضا للحنين والوحدة والغربة ـ والالفاظ دقيقة بحيث تستدعي الصور الى الذهن في فورة من فورات الشوق (المكاتيب ، الدمع ، صيحات طيور البحر ، المنفى ، الذكرى ، ياسمين) .

في المقطع الاخير من هدا المقتطف ، تتجدد الهوية الجديدة لزارا فهو رمز للابطال والمفكرين الاقدمين الذين يسكنون في (رفوف الكتب الصفر) ، كالحلاج

والمعري والخيام ، والذين نحتاج اليوم الى أمثالهم من المثقفين المعاصرين الذين يمكن أن يؤدوا دور تلك النماذج العليا اذا غادروا كتبهم الصفر ومكاتبهم المريحة وعاشوا مع الناس في صحاري مدن الحب ـ وليس (المدن الكبرى التي غطاها الجليد) ـ هذه المدن الآسنة التي هي بأمس الحاجة الى الطوفان ونار المبدعين . واذن فزارا الجديد الذي يدعوه الشاعر الى المشاركة في حمل ناره الى عصر جديد ، هو المثقف العربي المعاصر . وهذا المثقف مدعو الى مشاركة الشاعر الذي يعيش أزمة وعي أقضت مضجعة واستهلكت قواه ، دون أن تصل به أو يصل بها الى النتيجة المرجوة ـ فهي أزمة موروثة في خلق (بغداد جديدة) بقدر ما هي أزمة مكتسبة بفعل وعي متقدم يستشرف المستقبل ويجعل الشاعر يقوم بدور «الرائي» . وهي أزمة «العراف الاعمى»[٦٩] الذي ورث دور الساحر لكنه الان يعاني (وحشة النبذ بأرض النوم والسحر) لانه صار (رافضا كل الشعارات ، ومصلوبا على بوابة الرفض ، وملعونا وحيد) . ورفضه هو الذي جعله يتطلع (الى عصر جديد) يجعل الانسان العربي (يشتعل في الثورة والحب ودوامة الخلق) . لكن «العراف الاعمى» يستنطق أسطورة العصور العربية شهرزاد :

لم تقل ، مولاي ، شيئا ، شهرزاد
فهي في تابوتها نائمة تبكي ، ولكن المغني والرماد
ودم القلب وثلج الظلمات
لم يزل يسقط فوق المدن الكبرى ، فيخفي
وجهها تحت القناع

وهكذا فان شهرزاد محبوسة في تابوت ، (وهي رمز الشرق) . أما «المدن الكبرى» ـ رمز الغرب ـ فيحجب وجهها الانساني قناع من الثلج والدم والرماد . بل ان مثل هذه الحضارة العربية لن تستجيب لدواعي الحياة حين تدعوها :

آه ماذا للمغني سأقول ؟

---

(٦٩) ـ ٢ / ٤٢٤ .

عندما تصهل تحت السور في الليل الخيول

. . . . . .

ويعودون من المنفى الى المنفى فلول
عندما تصعد من عالمها السفلي للنور وتبكي
عشـتروت
في رداء الكهنوت
عندما ينفخ في الصور ولا يستيقظ الموتى
ولا يلمع نور
ويصيح الديك في أطلال «أور»
آه ماذا للمغني سأقول ؟
وأنا أجمع أشلائي التي بعثرها الكاهن في كل
العصـــور
ونذوري والبذور[٧٠]

هذه اللوحة من قصيدة «النبوءة» تصور مشهد الحشر والنشور . وفيها تتماوج صور الغزو والنفي والرحلة وعودة عشتروت وصياح الديك والنفخ في الصور : كلها صور تؤذن بالبعث والحركة وانبلاج فجر جديد وعودة عشتروت الهة الخصب والحب الى الحياة ـ لكن هذه المظاهر كلها لاتؤدي الى ان يستيقظ الموتى أو يلمع نور : لقد وضع الموت يده الباردة على الحياة والاحياء فأخمد فيها امكانات الحـركة والتـطور بحيث أصبح كل نضال في سبيل ذلك عبثا من العبث .

ـ أيها الثور الخرافي الذي فوق دخان المدن الكبرى
يطير
أيها النور الشهيد
عبثا تصرخ فالعالم في الاشياء والاحجار واللحم يموت

---

(٧٠) ـ ٢ / ٤٢١ .

والصبايا والفراشات وبيت العنكبوت
والحضارات تموت
ـ عبثا تمسك خيط النور في كل العصور
باحثا في كوم القش عن الابرة ، محموما ، طريد[٧١]

الثور عند الفراعنة رمز الخصب ، والثور المجنح الاشوري رمز القوة ، والنور أصل العالم الذي هو تجسيد له . وطقوس التضحية بالثور تقاوى لافتداء الشباب والحياة . فكما أن عودة عشتروت وصهيل الخيل تحت السور وصياح الديك في أطلال أور لم يوقظ الموتى ، فكذلك يعجز خوار الثور المقدس أو التضحية به عن منع الموت من الهيمنة عل العالم بكل ما فيه من صبايا وفراشات وحضارات . الصيحة الاخيرة (عبثا تمسك خيط النور . . .) تختم قصيدة «هبوط أورفيوس الى العالم السفلي» بصورة يختلط فيها اليأس بالضياع ، فبحث الشاعر عن انبعاث الحضارة صار في نظره أشبه بالبحث عن أبرة في أكوام القش .

أورفيوس هو المغني اليوناني الذي ناشد الالهة أن تعيد اليه زوجه فسمحت له بأن يهبط الى عالم الاموات ليراها ، واشترطت عليه الا يلتفت وراءه ابان عودتهما من العالم السفلي الى الارض . لكنه حين عرف أن زوجه تتبعه في الطريق الطويل لم يتمالك نفسه من أن يلتفت نحوها فحرم من لقائها ، وحرمت من العودة الى الحياة وعاد هو صفر اليدين . ان انتقاء أورفيوس في رحلته الشاقة المخيبة ، من دون أبطال الاساطير الفائزين ليدل على مجاهدة وفجيعة تبلغ حد اليأس أو تكاد . اليأس من أن تبعث حضارة هذه الامة مرة أخرى بعد كل المحاولات والتضحيات في هذا السبيل . وهذا ما يجعل بداية القصيدة أشد مرارة من نهايتها :

صلوات الريح في آشور والفارس في درع الحديد
دون أن يهزم في الحرب يموت
ويذرى في الديامس رمادا وقشور

---

(٧١) - ٢ / ٤٣١ .

تحت سور الليل والثور الخرافي يطير
ناطحا في قرنه الشمس التي علقها الكاهن في سقف
الوجـــود
والمغنون شهود
والى النار التي أوقدها الرعيان في الافق سجود

أبرز ما في هذا المطلع وأشده دلالة ، صورة (الفارس في درع الحديد ، دون أن يهزم في الحرب يموت) . وهو رمز للمجتمع الذي حجرته تقاليده ، ثم جاءت نزعته الى المظاهر العسكرية فقضت على بقية عوامل الخلق والبقاء فيه .

مثل هذا الفارس يموت ولايقتل . ان عدته كافية لترد عنه بأس أعدائه ، لكنه جثة باردة تحت السلاح ، فاقد للحياة والحركة : ميت . ميت بالرغم من منعته ومن كل مظاهر الحياة والبعث حوله : الثور والمغنون والرعيان والكهان . المشهد في مجمله قريب الشبه بمشاهد ميلاد السيد المسيح ، لكن الاخير نبي الرحمة والتواضع بينما الفارس رمز القسوة والصلف ، لانه بعث في مجتمع ميت بالرغم من تسلحه . والمجتمع الميت لايحتاج الى عدو خارجي يجهز عليه ، فهو يحمل عوامل تفسخه في ذاته ، كالجثة تماما . ان جمود المجتمع عند حالة من حالات التقيد بماضيه يعجزه عن التطور خلال مرحلة طويلة من وجوده ، على الرغم من تعرضه لتحدي الحضارات الناهضة المتجددة . وبعبارة أصرح ، ان جمود العرب على مجتمعهم الموروث ، ووقوعهم في قبضة الانظمة العسكرية منعاهم من أي تطور حقيقي ، على الرغم من مظاهر البعث والثورة وتباشير النهضة والتطور . وهذا ما يجعل البياتي يتنبأ بتوالي الغزو والرحيل والتشريد على ارض العرب وكل بقعة منها . بذلك يقول في قصيدة «النبوءة»[٧٢] : (وأرى نهردم يصبغ مرآة وجوه الملكات ورحيل العربات / في سهوب الشرق والنار وصمت الكائنات) .

وهكذا ، بعد أن يضع الشاعر مدن الحب في أرض النوم والسحر ، مقابل

---

(٧٢) - ٢ / ٤٢١ .

المدن الكبرى في حضارات الجليد ، ويجعلهما تتزامنان بحيث (يغرق العالم في الصمت ويرتد جواد الريح منهوكا على ابواب ليل القادمين)[٧٣] ـ يعمد الى الارهاص بالولادة الجديدة والتمخض بالانبعاث . وهو ارهاص لايتحقق ، لكن ايمان الشاعر بحتمية تحققه في وقت ما يضع اللمسات النهائية على فكره وعلى دوره من حيث هو شاعر . وهذا ما يجعل قصائد الديوان في حقيقتها تجليات للموت والبعث ، للعهر والطهر ، لبكارة الزمن الاتي بعد انطواء الامبراطوريات الصناعية الكبرى وتحرر الانسان . انه شعر يغني للخلاص ، وعبر هذا الغناء تتوالى صور الحب والشقاء والثورة من عهد سومر وبابل وآشور الى وقتنا هذا :

ــ ها انا أشنق نفسي مثل عصفور بخيط من شعاع
تحت مصباح عمود النور في الليل ، لكي تبعث بعدي
شهرزاد
في خواء المدن الكبرى ، وفي أحيائها تحت سماوات
البكاء
قبلتني واختفت بين الزحام
وأنا منتظر وحدي ، هنا ، من ألف عام
دون أن يفتح باب في الظلام
أو يد تمتد بالحب ونور الكائنات[٧٤]

يدرك الشاعر تمام الادراك أن الخلاص يتم بالتضحية ، فهو هنا مجنون شوق يضحي بنفسه لتبعث بعده شهرزاد فتعيد الى مدن الحب حياتها وحركتها . لقد طال انتظار الشاعر لمقدم الحب الى العالم . . ألف عام ، ولم يفتح باب في ظلام الشرق ولم تمتد اليه يد بالحب ونور الكائنات . الصورة الخاطفة المرتعشة (أشنق نفسي بخيط من شعاع) وتلك الالتماعات الوامضة (قبلتني واختفت بين الزحام . . وأنا منتظر

---

(٧٣) - ٢ / ٤٦١ .
(٧٤) - ٢ / ٤٢٥ .

وحدي هنا من ألف عام) تستوقفنا لنرى أن عظمة الديوان تكمن في قدرته على دمج العام بالخاص ، وفي المزج بين حمية التوق الشخصي وصفاء الرؤيا التاريخية . فلقد تخايلت شخصية الشاعر بين الامنيات والاوهام والاساطير حتى تمثلت صفاتها وانعتقت فيها ، بحلول صار من الصعب معه أن نفصل الشاعر عن شهرزاد حتى ولو فصل بينهما ألف عام . كما ان معرفتنا الذهنية بأن الشاعر لايتحدث عن شهرزاد المرأة أو الرمز للمرأة وانما عن صبوة الابداع وعن اشعاع الحضارة اللذين تميزت بهما ارض وناس قبل ألف من السنين ـ ان هذه المعرفة الذهنية تلك ، لا تحول دون تذوق تلك الصور والمشاركة فيها وفي ذلك الانتظار الطويل .

ينشعب الايمان والحب في شعر شاعرنا الى قصائد الى عشتار يقدم لنا مجاهدة النفس والانعتاق من خلال الايمان : يهتدي باشارة أو علامة ، فهو مؤمن حديث بقدر ماهو عاشق قديم للنور . يقدم سيرة ذاتية باطنية عن الحب والمعاناة والمصير ، وفقدان البراءة بالوعي ، واستردادها بالاستشهاد :

سكبوا فوق ثيابي الخمر ، عربدت من الحب ،
وراقصت الفراشات وعانقت الزهور
منحوني عندليبا وقمر
ومرايا وتعاويذ وقطرات مطر
وأنا لم أتعد العاشرة
فلماذا عندليب الحب طار ؟
والمرايا صدئت فوق الجدار
ولماذا استرجعوا مني القمر
والتعاويذ وقطرات المطر
عندما قلبي على أرصفة الليل انكسر[٧٥]

---

(٧٥) - ٢ / ٤٥٧ .

المتكلم مزيج من درويش ومتصوف وطفل حاد الوعي ورجل خائب يدرك بطلان الحياة بعد أن مارسها ، ويحس أن الدهر والكون والحياة تمر على ذهن المتأمل مر السحاب فلا يستطيع دفعها لئلا يقع في التجربة ، ولا يستطيع القبض عليها والتشبث بها ليمتلى من نضارتها . كان الوجود طفوليا مليئا بالحب والفراشات والزهور في عيني الطفل . فكان يستطيع أن يندمج فيه ويتملى من أفانينه . ولكن حين غادر الطفولة غادرته الاشياء الجميلة فغدا وحيدا في عالم غريب لم يترك له بعد أن خذله سوى الخيبة واللوعة . فبعد أن تجاوز العاشرة لم يعد يعرف نفسه (والمرايا صدئت فوق الجدار) ، كما أن حياته فقدت أحلامها وسكينتها . لهذا يشتكي في المقطوعة الثانية من وحشة النبذ والغربة :

يالها من بنت كلبه / هذه الدنيا التي تشبعنا موتا وغربه / صار قلبي مثل سحاذ على الابواب يستجدي المحبة)[٧٦] ، في المقطوعة الثالثة يكتشف بطلان الحياة ، وعذاب المعاناة في سبيل الحب الكبير الذي يعمر قلبه : (كان حبي لك موتا ورحيل / ياوصايا النار ، يا أرض سدوم) . في ـ ٤ ـ يلقى خلاصه في الاستشهاد :

وجدوه عند باب البيت في الفجر قتيل
وعلى جبهته جرح صغير وقمر
وتعاويذ وقطرات مطر

هذه القصيدة تنويع لطيف على قصيدة «المغني والقمر»[٧٧] ، كما أنها تركيز لعذاب الحلاج ومعاناة الخيام ، وهي بعد كل شيء تكثيف لصورة الشاعر ـ العاشق ـ المجاهد ـ القتيل . فالشاعر لايريد أن يسترجع بكارة الاشياء بالعودة الحالمة الى عصر الطفولة ، أو بالتشرد الرومانتي الذي يستجدى حبا سمحا وعالما جاحدا يمنحه الشاعر قلبه بلا مقابل . وانما ينوي أن يعيد الى الحياة معناها عن طريق نشر (وصايا النار في أرض سدوم) ، ليحرق المجتمع الفاسد ويعيد للعالم ربيعه

---

(٧٦) - هذه الصورة وردت في ٤٩٨ / ١ .

(٧٧) - ٦٤٣ / ٢ .

البائد . والمقطوعة الرباعية هذه تعيد دورة الفصول ، على نحو ما رأينا في الذي يأتي ولا يأتي ، ففي الاولى الربيع وفي الثانية الصيف وفي الثالثة الخريف وفي الرابعة الشتاء والموت . وسواء أقتل أو انتحر فانه قد عاش وحيدا ومات وحيدا وعانى بين هذه وتلك الهيام والنفي . فهو رمز للمؤمن الذي ظل على حبه للناس والحياة حتى قضى .[٧٨]

والتجربة التي تقدمها قصيدة «ثلاث رسوم مائية» ليست بعيدة عن هذه التجربة وان كانت تظهر أكثر ذاتية وتشخيصا من حيث أن موضوع الحب أمرأة وليست وصايا النار ولا أرض سدوم ـ ولكن هل هي حقا أمرأة ؟ المشهد الاول بلوحات فاتنة عن الاضواء على الجدار ، عن الاثر الذي تركه رأس الحبيبة على الوسادة بعد أن رحلت ، عن النجوم التي تركها النهار بعد أن ولىّ :

تتفجر الاضواء عبر مخاضة اللون القتيل على الجدار
رحلت و لكن الربيع على الوسادة لايزال
مستلقيا عريان تغمره الظلال
رحلت كما رحل النهار
لكنه رش النجوم على النوافذ وهي لم تترك سوى
هذا الرماد

ثم ينفجر معاتبا قلبه (يا سندباد ، ألم تكن يا سندباد / تغزو المرافىء والقلوب مخلفا في كل ميناء سفينك في إشتعال) ، ولكن اصاب السندباد ما أصاب فقد رحل هو وارتحلت حبيبته (وكف القلب في صمت البحار عن الحوار) . المقطع الثاني عن اكتشاف الدنيا والوقوع في التجربة : (غدرت بك الالوان والدنيا كما غدرت بعاشقها لعوب / ورحلت وارتحلت كما ارتحل المجوسي بلا طقوس) فالرحيل كان سبب الغدر ، مثلما كان (هربا من الظلمات والاموات والليل الطويل) . لكن القصة الحقيقية انما تبدأ من هنا ، فعبر ايمان هذا الدرويش وحمية اندفاعه ، قذف

(٧٨) ـ ورد ذكر المجوسي في الديوان مرات متعددة ، انظر مثلا ٤٢٢ / ٢ ، ٤٨١ / ٢ .

بنفسه بين الاحداث ، وكاشف الكون بما في نفسه . شأنه شأن كبار المتصوفة والمجتهدين في كل مكان وزمان ، فأحرقته أشواقه وتناثرت ذاته شظايا حين علقت في شرك الوجود ولم تستطع أن تنهض به فتخلصه (كالمسيح ومحمد) أو تنهض بنفسها فتتخلص منه ، كما فعل الحلاج والمعري وتلك هي ورطة العارفين بالله وأكابر العاشقين :

فعلام كاشفت الوجود ؟
ووقعت في شرك الوجود
متفجرا من داخل الاشياء ، منفيا تموت
ومدمرا في كل ميناء حياتك في غياب الاخرين
ومطاردا للنور في هذا الكمين
ياأيها الوثني ، ياقلبي الحزين[٧٩]

في المقطوعة الثالثة نرى الشاعر بلغ ذروة هيامه ووجده ووحدته في منفاه الارضي يبحث عما لا يدرك ولا يلحق من نسمات الحياة والتماعات الجمال وصبوات القلوب وتهويمات الارواح . ومرة أخرى تتفاعل ذات الشاعر مع كل تلك العناصر بحلول عاطفي يقلب تلك الذات من وجود تاريخي الى ذلك الوجود الاثيري الذي يضاهي وجود تلك المرأة المتحولة والتي لاتدرك مهما لوحقت . فاذا انتهت القصيدة انتهى الشاعر الى حال من التحول الاثيري لايحدده قولنا انه رؤية سريالية مبنية على شعور قوي بوحدة الوجود والفناء في المحبوب ، الا تحديدا بعيدا جدا عن جوهره الشعري المحير :

تتنكرين بزي ساحرة وفي ورق الخريف أميرة
تتقنعين
وتضاجعين البرق في قاع البحار وفي الجبال

---

(٧٩) - ٢ / ٤٨٣ .

غزالة تتراكضين
وعلى وجوه العاشقين فراشة تتراقصين
ومع الطيور تهاجرين
وعلى زجاج نوافذ المقهى وفي ليل الشوارع تشعلين
نار الحنين
وعلى سطوح منازل المدن البعيدة تمطرين
وأنا أموت كقطرة المطر الحزين
متنكرا بقناع أعياد الطفولة أو عناد الرافضين
متحسسا رأسي وانت مع القوافل ترحلين[٨٠]

فكيف نحدد هوية المرأة التي تجتاز كل تلك التقلبات ؟ هل هي ساحرة أم سحابة أم طيف يتنكر بأقنعة مختلفة ليظل الشاعر مشدوهاً مشدودا في كل حالة وأوان ، أم أنه يخاطب الحياة التي تتخذ كل تلك التجليات ويبقى جوهرها واحدا ـ أو إمرأة تتراءى له كأنها الحياة بكل مظاهرها؟الشيء الاكيد الوحيد أن الشاعر يصور الحالة من بعدين : كلما ابتعدت هي تلاشى هو ، شأنه شأن الذي كلما أزداد ايمانه ازدادت فجيعته . غير أن ثنائية الحب والعذاب ليست جديدة علينا في شعر البياتي عامة ولا في هذا الديوان خاصة . علما بأن الشاعر دائما يطرح أسئلة لايجد لها جوابا ولا مجيبا ، لان الجواب في ظهر الغيب والمجيب غائب منذ ألوف السنوات :

ـ من ترى يسمع صيحات طيور البحر بعد الزوبعة ؟
ويعاني وحشة النبذ وموت الروح تحت الاقنعة ؟
ويغني للفصول الاربعة ؟

---

(٨٠) - ٤٨٥ / ٢ .

ـ لم تقل ، مولاي ، شيئا ، عشتروت
وهي بعد الموت في القبر تموت
وعلى إكليلها يسقط ثلج من سماء الملكوت
في خواء المدن الكبرى وفي أزمان أسفار المجوس
سقط المصباح في الارض ولم نشرب على نخبك .
يا حبي ، الكؤوس[٨١]

السؤال لايجد جوابا لانه بين حي وميت ، بين شاعر راءٍ يرهف السمع بذكاء متوقد لما يدور حوله من أحداث تطرأ على الحياة والاحياء ـ وبين عشتروت التي ماتت مرتين . قد يكون الشاعر أورد صورة طيور البحر بعد الزوبعة ليستدعي الى ذهننا الدمار الذي يعقب الانتفاضات الكبرى ، فيقابل بين وحشته وفزع الطيور ، وبين صوته الضائع وصرخاتها التي تذهب أدراج الرياح في عرض البحر . غير أن المقابلة الحقيقة والخفية في هذا الهلع الذي يسوي بين الانسان والحيوان في أوقات الخطر . فكما فزعت الطيور بعد الزوبعة ، كذلك فزع الشاعر ـ كعراف وراء متنبيء ـ من الاتجاه الذي تسير فيه حركة التاريخ (في خواء المدن الكبرى) التي طمرتها ثلوج اللامبالاة ، وفي الموت الذي يرين على مدن الحب التي كانت تسكنها عشتروت ، ثم سكنتها شهرزاد ، وهو قد سأل الاسطورتين فلم يظفر بجواب .

على أن التساؤلات كلها ليست أكثر من ذريعة لتأكيد جواب واحد ورد في قصيدة «النبوءة» ،و وعرضناه فيما أسميناه «مشهد الحشر والنشور» حيث يصيح الديك وينفخ في الصور ولايستيقظ الموتى ولايلمع نور . وبما أن هذه القصيدة تأتي في مستهل الديوان ، فبقية القصائد تقدم ألوان بحث الشاعر عن الاجابة . فنحن مانزال واقعين في منطقة البحث والتحري ـ لكنه في هذه المرة بحث عن شيء معروف انما يقلب الشاعر وجوه الامور لعله يظفر باجابة مختلفة . مطلع قصيدة «النبوءة» يأتي

---

(٨١) - ٢ / ٤٢٦ .

على هذه الصورة :

تأكل الحرة ثدييها اذا جاعت وفي أرض الملوك الفقراء

زهرة الدفلى على جدول ماء

تتعرى في حياء

وأنا أكتب فوق الطين ما قال المغني للمساء

وأعري الكلمات

وتعاويذ البغايا الكاهنات

وأرى نهر دمٍ يصبغ مرآة وجوه الملكات

ورحيل العربات

في سهوب الشرق والنار وصمت الكائنات[٨٢]

هنا لايفوتنا أن نلفت الانظار الى الربط بين المثل العربي «تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها» وأسطورة «دفنه» . وقد حور الشاعر المثل بما يلائم الاسطورة فجعله (تأكل الحرة ثدييها) شأنها شأن زهرة الدفلى التي تروي الاساطير أنها كانت حورية فائقة الجمال فلاحقها أبولو يريد اغتصابها ، فلما اعترضت طريقها بحيرة توقفت أمامها واستحالت الى شجرة تعطي هذه الازهار المصبوغة بخفر العذراء الوجلى . . . واذن فالجو في مطلع القصيدة جو جوع واغتصاب يقابله جو تضحيات بشرية متوالية يظهر فيه الشاعر وهو يتلقى الرؤيا من المساء ويعري الكلمات ليكشف عن مضامين النبوءة فلا تبقى طلسمات محيرة ـ فتتكشف له صور من الغزو والتشريد والدمار ، ويرى أنهارا من الدم تنسرب في سهوب الشرق ، وهاهو ينهار امام عجزه وعجز الكلمات :

آه من عري سماء الكلمات

تحتها أرقد قشا ، مومياء

صامتا انتظر البعث ألوف السنوات

---

(٨٢) ـ ٢ / ٤٢١ .

حاملا موتي معي ، جوّاب آفاق ، بلا زاد وماء
كلما غير مجراه الفرات
رقدت في قاعه روحي مع الصلصال والعشب حصاة
آه من يجمع أشلائي التي بعثرها الكاهن في كل زمان
ومكان
فأنا لوح من الطين وخيط من دخان
كتبوا فيه الرقى والصلوات
ومراثي مدن الشرق التي ماتت وأعياد الفصول

فنراه يبرر عجزه بأنه ما هو الا راصد يرقد منتظراً الانبعاث وعودة نهر الحضارة الى مجراه بعد ان تمزقت الشخصية الحضارية للامة العربية وتبعثرت اشلاؤها على يدي الكهان في كل زمان ومكان . أما الشاعر فانه يحفظ الرقى والصلوات ومراثي مدن الشرق التي ماتت . . . ومن هذا العجز ينبثق سؤاله المحير : (آه ماذا للمغني سأقول) . فالوضع متناقض في ذاته : فثمة الشاعر وحيد في عراء هذا الكون ، صغير بين الاجرام والحوادث ـ حصاة . لكنه متحفز ، يقظان ، راغب عاجز . وثمة الجو الاجرد الاغبر الذي يسيطر على المقطوعة فيوحي كأن الارض ماتزال في عهد السديم . وان الشاعر بذرة تختزن الحياة وتنتظر عودة الخصب لتستأنف وجودها وتخرج من حالة الكمون ، هناك أربعة تناظرات : عجزه مع وعيه يناظران حالة الموات مع احتمال عودة الخصب . ويصدر التوتر في القصيدة بل في الديوان بأكمله من هذا التناقض المرير القابع في الطبقة الثانية من المعنى . فهو واع لكن سلاحه الكلمة ، والكلمة عزلاء . فما عليه الا تحمل تلك الحالة من الترقب المرهف والصبر الطويل ومشقة الانتظار (بلا زاد وماء)[٨٣] بعد أن غير نهر الحضارة مجراه وترك الصلصال والعشب في تطلع لاهف . في نظرة اخرى الى هذه الصورة بالذات نذكر

---

(٨٣) ـ استعمل الشاعر هذا المقتبس الصوفي في قصيدة "أقوال" : (الملك لك / ما أبعد الطريق / الحمد لك / وما أقل الزاد) ١٥٧ / ٢ .

أن آدم خلق من صلصال ، فنحن اذن تجاه اسطورة الخليقة الاولى . أو في الحقيقة فنحن تجاه أسطورة اعادة الخلق بعد أن بعثر الكاهن أشلاء الخليقة الاولى (الحضارة العربية) في كل مكان وزمان . لقد غدت هذه الحضارة الان ركاما من الرقى والمراسيم ومراثي المدائن ما بين قرطبة والقدس ، فضلا عن بقية العواصم التي تنتظر الغزاة الفاتحين أو كاهنا يجمع أجزاءها بعضها الى بعض .

غير أن قصيدة «هبوط أورفيوس الى العالم السفلي»[٨٤] التي درسنا منها المطلع والختام فقط ، تعرض توضيحا لدور الشاعر ومعاناته :

فلماذا أنت في الكهف وحيد ؟
ترسم الثور الخرافي على الجدران بالنار وتلتف
بأسمال الشريد
حاملا خصلة شعر الشمس تبكيها ، وتبكي المستحيل
حالما عبر الليالي بالرحيل
وبشطآن عصور يولد الانسان فيها من جديد
ـ ولماذا أنت في المنفى مع الموت وأوراق الخريف ؟
ترتدي أسمالهم ، تبعث في كل العصور
باحثا في كوم القش عن الابرة ، محموما ، طريد
تاجك : الشوك ، ونعلاك : الجليد[٨٥]

يماثل الشاعر بين المنفى الذي يعيش فيه وبين العالم السفلي الذي هبط اليه أورفيوس . كلاهما يبحث أورفيوس عن زوجته والشاعر عن (شطآن عصور يولد الانسان فيها من جديد) . الكهف هنا معطوف على فكرة الانسحاب والعودة التي رأيناها لدى زارا والمجوسي ، وليست له علاقة بكهف افلاطون . ففي كهف افلاطون يخرج الملهم من بين قومه الى خارج الكهف ليرى النور ويعود اليهم مبشرا

---

(٨٤) - ٢ / ٤٢٨ .

(٨٥) ـ استعمل الشاعر هذه الصورة في ٦٤٥ / ١ و ١٤٥ / ٢ وقصائد اخرى .

ونذيرا ، أما الكهف في التراث المشرقي فهو المكان الذي يعتزل فيه الملهم الناس ليقلب النظر في أحوال قومه ثم يعود إليهم داعيا ومحذرا . والشاعر اذ اعتزل في الكهف يقوم بطقوس سحرية (يرسم الثور بالنار) ليعيد الخصب والقوة الى الحياة . لكن الشعائر تخفق في تحقيق الحلم . فيبقى الشاعر في المنفى حيا في كل العصور ، باحثا عن الابرة في القش ، متوجا بالشوك ، غارقا في الجليد : انه في خريف الحياة والحضارة . لكن صورة الانبعاث ماثلة في ذهنه ، فهو متأهب مترقب لنداء عشتار .

ـ كلما نادتك عشتار من القبر ومدت يدها

ذاب الجليد

وانطوت في لحظة كل العصور

واذا بالليل ينهار وتنهار السدود

واذا بالميت المدرج في أكفانه يصرخ كالطفل الوليد

بعد أن باركه الكاهن بالخبز وبالماء الطهور

ـ آه ما اوحش ليلاتي على أسوار آشور

مع الموت وأوراق الخريف

وانا أصعد من عالمها السفلي نحو النور والفجر البعيد

ميتا أبعث في درع الحديد[٨٦]

مرة أخرى ، نظفر بصورة جديدة للانبعاث ، ونكاد نلمس ونسمع ونرى كيف تنشر الموتى ـ ولكن بعد المكابدة والمجاهدة والانتظار الطويل يأتي البعث مشوها : (ميتا أبعث في درع الحديد) ذلك أن المجتمع اذا بعث في درع الحديد بعث ميتا متحجرا .

من جهة أخرى تكررت صور الانبعاث بأشكال عديدة جميلة ، كما تكرر موقف الخيبة لان الانبعاث جاء مشوها . فهو هنا ميت يبعث في درع الحديد ، وهو

---

(٨٦) ـ ٤٣٠ / ٢ .

في «النبوءة» يقدم لوحة للحشر والنشور ، لكنها أيضا مخيبة :

آه ماذا للمغني سأقول
عندما تصهل تحت السور في الليل الخيول

. . . . . .

ويعودون من المنفى الى المنفى فلول

والصورة ، كما هو ظاهر ، تنبيء بهزيمة ذات صلة واضحة بهزيمة حزيران ، وبهذا يمكن القول ان الاسئلة المطروحة في هذا الديوان والديوانين السابقين كليهما أسئلة تاريخية محددة بمرحلتها الراهنة تمام التحديد . ويخطيء من قد يظن أن الوحشة التي يتحدث عنها البياتي وحشة وجودية فقط أو أن خيبته خيبة ميتافيزيقية ، أو أن شوقه هو شوق «الانسان» الى «المطلق» .

ولدى انحسار القناع في «الكتابة على الطين» ليس بغريب ان نجد الشاعر قد عاد الى مواقف ذاتية خالصة لاتتحمل أن تتخذ رموزا ، فتحدث في «كابوس الليل والنهار» عن همة لتخليص العالم وانسياقه وراء نزوة ذاتية . ومثل هذا التوازي بين الذات والعالم يعد عابرا في شعر البياتي ، أذ أصبح من الخروج على المألوف لديه أن يتخلى عن التماهي مع قضيته وسائر القضايا الانسانية ، كما اصبح من العسير ان يتخلى عن الرمز ، متخذا منه نوعا من القناع . ومثل قصيدة «كابوس الليل والنهار» قصائد أخرى ، تتفاوت فيما بينها في الرموز والصور الجنسية ولكنها جميعا ومعها سائر القصائد في الديوان تظهر مدى سيطرة الرؤيا العشتروتية على مخيلة الشاعر في الديوان ، فموتها وبعثها وندبها وتحولاتها هي التجليات التي يتقمصها فكره . فهو قد رتب الديوان بحيث تكون عشتروت هي المحور : حين استهله بقصيدة « النبوءة » إذ (ينفخ في الصور ولايستيقظ الموتى ولايلمع نور) ، وتلاها بقصيدة العراف الاعمى حيث لم تجبه شهرزاد ولاعشتروت ، وختم بقصيدة هبوط أورفيوس الى العالم السفلي حيث كان (باحثا عن الابرة في كوم القش . .) . بعد ذلك تأتي

قصائد حب الى عشتار ومعها قصيدة المعجزة ـ وهذه هي المجموعة الثانية في الديوان . يتلوها المجوسي وهكذا قال زرادشت والقصائد الذاتية التي حللناها آنفا لتشكل المجموعة الثالثة . المجموعة الرابعة ثلاثة رسوم مائية و كتابة على قبر السياب وكلها تدور من الرحيل الى الموت . بينما تشكل المجموعة الثالثة المعاناة الايمان والغربة . وبينما تصور المجموعة الاولى اخفاق الانبعاث فان المجموعة الثانية تتحدث عن الحب : حب الخصب والانبعاث والجسد ، سواءألبت عشتار النداء أم لم تستجب له . حين اخفق «العراف الاعمى» في أن يتقبل منه القربان ، ولم تتحقق أمنيته انصرف الى الضراعة لعشتار والتبتل لها في قصائد «حب الى عشتار» ، حيث تكون عشتروت على التوالي : ١ ـ بذرة الحياة . ٢ ـ البحث . ٣ ـ الطفولة . ٤ ـ الملاحقة ٥ ـ الرؤيا . ٦ ـ الوردة الدائمة . ٧ ـ الوعد . ٨ ـ التحرير . ٩ ـ العبث . ١٠ ـ الشهوة . ١١ ـ العطاء . ـ تلك هي قصائد الحب مجتمعة ، لكنها لاتكتمل الا اذا أضفنا اليها قصيدة المعجزة .

في القصيدة الاولى تقف الرؤيا بين الفعل الجنسي وشعائر الفصول ، بحيث يموت العراف بعد أن ينجز مهمته :

تذرف السروة في الليل دموع العاشقة
وتعري صدرها للصاعقة
وعلى أقدامها يسجد عراف الفصول
عاريا أنهكه البرد وغطى وجهه ثلج الحقول
يخدش الارض ، يعريها
يموت
تاركا قطرة نور
بين نهديها الصغيرين وفي أحشائها رعشة
بركان يثور[٨٧]

---

(٨٧) ـ ٢ / ٤٣٥ .

والسروة شجرة عقيم ، بمعنى أن بذرها لاينبت ، فاختيار الشاعر لها مقصود ، وبكاؤها حنين الى الانجاب . والعمل الذي قام به عراف الفصول ينتهي بأن تمتد الجذور (لتعيد الدم للنبع وماء النهر للبحر الكبير) ، أي بعودة كل شيء الى أصله ـ وهذا ترشيح للسؤال الختامي : (فمتى عشتار للبيت مع العصفور والنور تعود ؟) .

بعد هذه المقدمة التي تمثل فيها حدوث الاخصاب ، وحق لعشتروت أن تعود فلم تعد ، يبدأ البحث من منفى الى منفى ، وبين الضفاف المظلمة ، في عصور القتل والارهاب . ومع البحث أفانين من التمني والدعوات والابتهالات التي تنتهي كلها بهذه الصور الفاجعة :

وتمنيتك في موتي وفي بعثي وقبلت قبور
الاولياء
وتراب العاشق الاعظم في أعياد موت الفقراء
ضارعا أسأل ، لكن السماء
مطرت بعد صلاتي الالف ثلجا ودماء
ودمى عمياء من طين وأشباح نساء
لم يرين الفجر في قلبي ، ولا الليل
على وجهي بكاء
فمتى تنهل كالنجمة عشتار وتأتي مثلما
أقبل في ذات مساء
ملك الحب لكي يتلو على الميت سفر الجامعة
ويغطي بيد الرحمة وجهي وحياتي الفاجعة[٨٨]

بعد أن مات عراف الفصول في المقطوعة الاولى يموت الشاعر نفسه هنا إثر

---

(٨٨) - ٤٣٨ / ٢ .

معاناة النفي والعذاب والتمزق والخوف والشوق ، والتوجه بالدعاء والضراعة . . . لكن السماء جادت بالثلج والدماء ، وبدمى عمياء ، وبأشباح نساء لايـرين فجر القلب ولا بكاء الليل . . وما وراء هما في نفس الشاعر من توتر ولهفة . بذلك تتم وحدة الشاعر في منافيه الثلاثة : بعده عن وطنه ، وغربته عن قومه ، ورفض السماء لدعائه ـ العنصران الاولان يشير اليهما المطلع : (نبتت لي أجنحة / وأنا أحمل من منفى الى منفى تعـاويذ الملوك السحـرة / وزهـور المقبـرة / و عـذابـات الليـالي الممطرة) . والمقطوعة الرابعة لاتخرج عن دائرة البحث والتحري . غـير أن فعل الخصب في ـ ١ ـ يعـطي في ـ ٣ ـ وردة تتحول الى طفلة (صـارت الـطفلة أنثى عاشقة / تتشهى قمر الثلج ونار الصـاعقة) . أي ان هـذه القصائـد تسير عـلى محورين : البحث والتحول . في المقطوعة الخامسة تتجلى الرؤيا فتتغير المحاور ، لقد هبطت عشتار في الارض ورآها الشاعر بام عينيه : وككل حوادث التجلي فان الرؤيا تظل فردية لايمكن البرهان عليها موضوعيا :

من ترى : ذاق ـ فجاعت روحه ـ حلو النبيذ
وروابي القارة الخضراء والمطاط والعاج وطعم
الزنجبيل
وعبير الورد في نار الاصيل
ورأى الله بعينيه ، ولم يملك على الرؤيا دليل
فأنا في النوم واليقظة من هذا وذاك
ذقت ، لما هبطت عشتار في الارض ملاك[٨٩]

هذا التجلي يتخذ في ـ ٦ ـ شكل وردة ، وفي ـ ٨ ـ شكـل تحريـر : (لون عينيك : سهوب حـطمت فيها جيـوش الفقراء / عـالم السطوة والارهـاب باسم الكلمة) ، وفي ـ ٩ ـ شكل العنقاء التي : كلما ماتت بعصر ، بعثت (قامت من

---

(٨٩) ـ ٢ / ٤٤١ .

الموت وعادت للظهور / انت عنقاء الحضارات ، وأنثى سارق النيران في كلِّ العصور) .

ولئن كانت ـ ٥ ـ تحمل الرؤيا ، فان ـ ٧ ـ تحمل تحقيقها بعد المعاناة . (جعت حتى الموت في كل عصور الانتظار / وتمزقت ببطء من نهار لنهار / . . . / فلماذا عقرب الساعة دار / عندما ألقت على الجائع عشتار الثمار ؟) . من كل ذلك نرى أن لعشتار حضورا فاعلا . فهي ليست فكرة مفارقة ولا وهما . ههناك انتظار تعقبه ثمار . ويبلغ هذا التفاعل ذروته في المقطوعة العاشرة حيث ينقلب الموقف وعشتروت عاشقة تهب نفسها للشاعر العاشق . هناك تتألق الحروف في وهج الصمت محاكاة لاعمال الخلق والخالق ، وأحوال العشق والعاشق ، فاذا بالمرثية قصيدة في عرس ، والغزلية ناقوس في هيكل ، والدعائية صلاة وابتهال لذاك الجسد الشهي على الدوام ، المانح كل لذة وحياة . تبدأ المقطوعة بصورة الكون يدور على كر الدهور [٩٠] (موجة تلثم أخرى وتموت / وجبال ودهور / وكهوف ملت الصمت وأقمار من الطين تدور) ، فيما العاشق المعنّى بمعزل عن حركة الكون ، مستغرق بذكرياته المتلاشية عن لقائه بعشتروت :

وأنا أكتب فوق الماء ما قلت وقالت عشتروت :

لاتهديء آه من حبي ، وقل شيئا ، به

اؤمن ، شيئا لايموت

لاتوفر جسدي : أيامه معدودة ، فلتشعل

النيران فيه

فغدا فوق ذراع امراة أخرى وفي أحضان

أخرى تشتهيه

انني أصبو الى ذاتك ، ماهذي الدموع ؟

---

(٩٠) ـ مقدمة القصيدة تشابه الصور الواردة في قصيدة "عيون الكلاب الميتة" ٢٧٨ / ٢ .

قبلة أخرى ، فنعرى ونجوع
حاملين الشمس من تيه لتيه
صنم من ذهب أنت وفي أعماقه مختبيء
كاهن صحراء النجوم
مال نحوي وارتوى من شفتي ، فانطفأت
في يده أحدى الشموع
جسدي أصبح وردة
عاريا في النور وحده[٩١]

ربما كانت هذه لحظة التحقق الاكيدة والوحيدة في شعر البياتي كله ، المروية بلهجة مباشرة ، التي لا تعقبها حسرة ـ كما كان الشأن مع عائشة أو الصبية الرومية التي عشقها ديك الجن . فها هنا الفرح والصبوة يرنقان النفوس ، ويغدوان أساسا للموقف ، ودافعا الى التحول نحو المزيد من الجمال والاثيرية ؛ (وردة) بكل تداعياتها العاطفية والشمية والبصرية ، وبكل دعوتها الى القطاف والاحتواء ثم تأتي المقطوعة ـ ١١ ـ لتؤكد ذلك الانطباع وتمضي به خطوة الى الامام : (آه ، لن تسقط أزهاري على عتبة دار / دون أن تمنح محبوبي الثمار) فهنا يبادل الشاعر محبوبته حبا بحب ، وعطاء بعطاء .

وتأتي قصيدة "المعجزة"[٩٢] لتستوعب جميع التحولات وتعيد تقديمها بتركيب جديد : (سبح العاشق ياسيدتي ، في دمه وانهار سور الصين بعد المعجزة) . هذا هو التحول الاول ، حيث خرج العاشق من جسده (واستقرت روحه الهائمة المضطربة / في الغصون المزهرة) فاذا تغيرت الفصول مد يده مستجديا للنور وقطرات المطر .

---

(٩١) - ٢ / ٤٤٦ .
(٩٢) - ٢ / ٤٤٩ .

ولاينتهي المقطع الاول من القصيدة حتى يكون لدينا تحديدان لصفة العاشق وحالته . فهو من جهة (الميت ـ الحي) ومن جهة (مأسور ـ طليق) ، لانه حين استقرت روحه في الشجرة صار (كامنا كالنار في الاشياء ، مأسورا ـ طليق) ، صار يبحث عن طريقه ، كما يبحث النهر عن مجراه ، ثم يبدا المقطع الثاني بقوله :

كلما دق على ابواب قصر الساحرة
في الليالي الماطرة
غابت الابواب والقصر ، وخلاني وحيد
في مقاهي مدن العالم أستجدي بطاقات البريد
فلماذا طال ، رغم الملتقى ، هذا السفر ؟
ولماذا جف في الليل على نافذة المقهى المطر ؟
وعلى الاشجار في الشارع والقلب وأسوار السجون ؟

الضمير في فعل "دق" يعود على العاشق . غير أن هذا يختفي ويحمل وراءه المشهد بأكمله لتنجلي الصورة عن الشاعر وحيدا مشردا في مقاهي مدن العالم يستجدي بطاقات البريد . واذا بالعاشق هو الشاعر . لكن العاشق اختفى بحلول الخريف ، بينما بقي الشاعر مشردا مستجديا . لقد حدث التطابق في القصيدة بين الصورة الاسطورية للعاشق والصورة الواقعية للشاعر من خلال المزج بين الصورتين تمهيدا للانتقال الى مشهد جديد . وقد مهد للتمازج بذكر (الليالي الماطرة) حين يمكن للعمل السحري أن يتم فتغيب الابواب والقصر دون أن يلاحظها أحد . ومع هذا التمازج تمت المطابقة بين حلول الخريف في الشجر والجفاف في المقهى والاشجار . . . الخ .

وأنا أغرق في نهر الجنون
عندما عدنا ، وعاد العاشقون
يذرفون الدمع في صمت ، ويبنون جسور

ولماذا خذلتنا ، ياالهي ، الكلمات
عندما معجزة القديس لم تنفع ولم ينفع عويل
الساحـرات
بعد أن سرنا وسار النهر في جثة
"تموز" الى البحر البعيد
عاد يطفو من جديد . . .

هنا يستمر التطابق بين العاشق الميت و الشاعر الحي ، بعد ان أنفصلا في المشهد السابق . هذا التطابق يتم خلال شعائر الندب على تموز القتيل عند شطآن النهر في الربيع . بعد وصف الموكب ، نقرأ :

آه من ليل المحبين الطويل
وقطارات الجليد
وعذابات الرحيل
باطل ، لاشيء تحت الشمس ، ياحبي ، جديد
آه عرّيني من العري ومن ثوبي الثقيل
فأنا نائمة وحدي ، هنا ، تحت سماوات
مجاذيب النخيل
لم يقبل شفتي انس ولاجن ، ولا طيف حبيب
باعني النخاس للسلطان ، والسلطان
للعبد.الطريد
فأنا عبدة عبد : "الاسود ـ الابيض"
في مستنقع الشرق الكريه

المتحدث هنا عشتروت ، وهي تروي قصة الفقر والتقاليد المنحجرة ، واهمال القوى المبدعة في الامة ، وتآمر حكامها عليها مع كل دخيل ، لكن هذه الافكار

جاءت متخفية في نجوى بين عاشقين . المحبوبة الاسيرة (تحت سماوات **مجاذيب** النخيل) ينقلها النخاس من يد الى يد دون أن يعبأ بأمرها أحد .

ومما يعمق رؤيا التحول في **«الكتابة على الطين»** تحولات اللفظة الواحدة بتغير المواقف ، وخير ما يصور ذلك لفظة (العري) التي كثر ترددها في الديوان ، فقد مر بنا قوله (زهرة الدفلى على جدول ماء / تتعرى في حياء / وأنا أكتب فوق الطين ماقال المغني للمساء / وأعري الكلمات / وتعاويذ البغايا الكاهنات)[٩٣] . فالتعري الاول كشف عن الجسد ، والتعري الثاني هو كشف عن المعاني . وبعد أسطر نقرأ : (آه من عري سماء الكلمات / تحتها أرقد قشا ، مومياء) فهو هنا يعني السماء الجرداء بما فيها من جفاف وعجز وانقطاع :

وفي قصيدة "هكذا قال زرادشت" [٩٤] وردت كلمة "العري" بمعنى الانتهاك والابتذال (هذه الليلة مرت ، سحقتها قدم الصمت ، وأبلت ثديها العاري الطقوس) ، كذلك ، فان استعمال الشاعر للكلمة ذاتها بعد قليل : (هذه الليلة . أنثى حيوان ضاجعت أخرى وماتت عارية) يدل على منتهى السقوط . لكن الشاعر يفاجئنا في السياق ذاته بقلب معنى التعري السابق قلبا تاما : (ومتى يهبط "زارا" من رفوف الكتب الصفر ليعرى ويجوع ؟) فالعري هنا كناية عن الكفاح ومعاناة الشدائد في سبيل تحرير الانسان , وفي "قصائد حب الى عشتار" نجد في الفاتحة :(**تذرف السروة في الليل دموع العاشقة/** وتعري صدرها للصاعقة)[٩٥] ، فالتعري هنا يعني التفتح على الحب والحياة ، لأن عراف الفصول يترك بين نهديها الصغيرين قطرة نور . وفي ـ ١٠ ـ نقرأ : (انني أصبو الى ذاتك ، ما هذي الدموع ؟ / قبلة أخرى فنعرى ونجوع)[٩٦] فعشتروت ، في غمرة البوح ، تعترف

---

(٩٣) ـ ٢ / ٤٢١ .

(٩٤) ـ ٢ / ٤٦١ .

(٩٥) ـ ٢ / ٤٣٥ .

(٩٦) ـ ٢ / ٤٤٦ .

بأن قبلة أخرى بينهما تجعلهما يلجان في غمار الحب ويفقدان سيطرتهما على نفسيهما وعلى الموقف . كذلك وردت بالمعنى الشهواني نفسه في "الكاهنة" : (وانت تضحكين / عاريةللشمس تضحكين)[٩٧] . ويتابع الشاعر استعمال العري بمعنى التحرر والانطلاق ، في قصيدة "المعجزة" فبعد شكوى عشتروت ، يقول الشاعر العاشق :

آه عريني وعرّيها -
وسرنا خطوات
فلماذا خذلتنا ، ياالهي ، الكلمات
عندما معجزة القديس لم تنفع ولم تنقذ هوانا
الصلوات
وعويل الساحرات
وهي في المذبح بعد العاصفة
تتمرّى في عيوني خائفة
لم نقل شيئا ، وسار النهر للبحر البعيد
وافترقنا والتقينا ، وابتدأنا من جديد

الجملة الاولى تفيد أنه طلب الحرية له ولها (عريني وعريها) ، الا أنهما ما كادا **يسيران خطوات في موكب تموز حتى استحال عليهما المضي وانحبست** الكلمات ودب الرعب في المشهد كله : لقد اخفقت معجزة القديس في اعادة تموز الى الحياة وانقاذهما من الاسر ، مثلما خابت الصلوات وطقوس الساحرات . وترتب على العاشقين الاسيرين أن يبدءا من جديد دون معونة من أحد ، وتلك هي المعجزة - وتلك هي الرؤيا التي سادت الامة بعد الهزيمة بعام أو عامين : لابد من البدء من جديد . فان صح هذا التفسير يكون الشعر قد استخدم الاسطورة لينفي

---

(٩٧) - ٢ / ٤٧١ .

الخرافة (معجزة القديس وعويل الساحرات) ويؤكد حتمية الصيرورة الطبيعية للامور (سار النهر للبحر البعيد) ويؤكد قدرة الانسان العربي على تجديد منطلقاته وعدم التسليم بارث العبودية والقهر ، بل لا بد من العودة دائما الى البداية المبدعة أو ابداع بداية تفضي الى الهدف المنشود .

٤ ـ الرؤيا في البحث والتحري :ـ

(١)فكرة فراي عن "الرومانس" ورؤيا البياتي ـ

اذا أمعن المرء النظر في مجمل نتاج البياتي ـ حتى هذه المرحلة ـ وجد أن نموذج الشاعر ـ الفارس ـ المحاصر ـ الشهيد ـ العائد ، منذ أن ظهر في شعر البياتي ثم تخلقت ملامحه ثم اشتد أسره ، قد استولى على شعره كله ، سواء في السفر أو ما بعده . وليس من المبالغة في شيء القول ان الحلاج أو المعري أو الشاعر أو جيفارا أو الخيام أو أبا فراس أو ديك الجن أو غيرهم ليسوا سوى تجليات لذلك النموذج أو تنويعات عليه لاظهار مختلف جوانبه المتعددة . من هنا جاء حرص هذه الدراسة على تتبع النماذج وابرازها في محاولة لتقصي وجوه الشبه بينها . وأهم ما يربط بينها جميعا وحدة الرؤيا التي تعين للبطل هدفا يبحث عنه ويسعى وراءه وان اختلفت وسائل كل منهم عن الاخر ، ان بالثورة المسلحة أو بالحلول والتجلي أو بالنظر العقلي أو بالحب المطلق أو بالايمان العفوي أو بالشعر وعنفوان الجسد : فليس المهم وسيلة التحقيق بل هذا البحث المحموم عن عصر ذهبي متخيل في زمان ما أو مكان ما ، سواء اكان في نيسابور جديدة أم بغداد جديدة أم في عودة بابل ام في عودة الربيع او الخصب أو في تفتح البذور المدفونة في الثلوج.

ورؤياالمدينة الفاضلة أو العصر الذهبي والبحث عنها بلا كلل وتحري مظاهر انبعاثها ، يسر التماهي بين الابطال التاريخيين . فان لم يقم به بطل إثر بطل فمن الممكن أن يستمر المرء في البحث بعد أن يقتل أو يموت ، فالحياة بعد

الحياة مغدى ومراح للنموذج البدئي كي يتابع بحثه ويوحي للاحياء المؤمنين برسالته للسير في الطريق . ولهذا فان التسميات لاتهم لان البطل لايتطور : فنحن نتعرف عليه مكتملا متجها نحو هدفه . فلا الحلاج تطور ، وان كنا تعرفنا عليه إبان التجلي ، ولا المعري تطور ، وان كنا تعرفنا على اهم مراحل حياته ، ولا الخيام تطور وان كنا عايشناه منذ ما قبل ولادته الى ان مات فتابع تحرياته حتى عصرنا هذا . صحيح أننا نلمس بعض التبدل ، ولكنه تبدل في المشهد الخارجي وليس في بنية الشخصية : وليست لحظة التجلي ، أو البحث عن نيسابور جديدة ، أو ملاحقة عائشة ، أو مناشدة عشتروت ـ ليست كلها الا وسائل للاعلان عن هدف المغامرة أو الغاية منها . بعد ذلك يبدأ المسلسل الذي ينقلنا من مغامرة الى مغامرة في البحث عن الهدف المنشود ، حتى إذا لم يجده البطل ـ أو وجده ـ عدنا الى نقطة البداية ، وهذا ما يمنح المغامرة شكلها **الدائري** الذي يوحي بتعاقب الفصول .

لقد عرّف نور ثروب فراي هذا المنهج الادبي بأنه "الرومانس" ، وقال فيه كلاما كثيرا مؤداه مايلي :

"الرومانس أقرب الاشكال الادبية الى حلم تحقيق الرغبة . لذلك فان ما يساعد على التحقيق يصنف بأنه خيّر وجميل وما يعرقل يكون شريرا وقبيحا . الصبغة الطفولية فيه ظاهرة بحنينه غير العادي ، يبحثه عن نوع ما من عصر ذهبي متخيل في الزمان والمكان " .

"عنصر العقدة الاساسي في الرومانس هو المغامرة ، مما يعني أن الرومانس بطبيعته شكل تسلسلي تعاقبي ، لذلك نعرفه في التخيل أكثر مما نعرفه في المسرح . وفي أكثر صوره سذاجة ، يكون الرومانس شكلا بلا نهاية يقوم بدور البطولة فيه شخصية لاتتطور أبدا ، أو عصور تنقضي في مغامرة أثر مغامرة الى أن يقضي المؤلف نفسه نحبه ، وما ان يتخذ الرومانس شكله الادبي حتى يميل الى ان يتشكل في سلسلة

من مغامرات صغرى تفضي الى مغامرة عظمى او الى ذروة المغامرة ـ وهي ذورة يعلن عنها المؤلف منذ البداية ، بحيث ان تكميلها يدوّر القصة . ويمكن ان نسمي هذه المغامرة العظمى ، ذلك العنصر الذي يضفي الشكل الادبي على الرومانس : "البحث أو التحري" [٩٨] .

ودواوين البياتي بعد المرحلة الثانية ، تتماشى مع منهج الرومانس الى أبعد مما يفرضه اللقاء العفوي . فقد تبينا حتى الان خاصيتين مهمتين في الرومانس : تشكله الدائري المتعلق بتعاقب الفصول ، ومغامرة البحث .

اما فيما يتعلق بالشكل فان فراي يقسمه الى ثلاث مراحل :

١ ـ مرحلة الرحلة الخطرة والمغامرات التمهيدية الصغرى ، ويسميها "النزاع — **Conflict** " ثم مرحلة الصراع الحاسم حيث تقع معركة يموت فيها البطل أو خصمه أو كلاهما ـ ويسميها "الصراع ـ **Struggle**" .

٢ ـ اكتشاف البطل أو الاعتراف به ، بعد ان أثبت بطولته . حتى ولو لم يعش بعد الصراع ويسميها "الاكتشاف ـ **discovery**" [٩٩] . ثم يلحق بها مرحلة رابعة ، بعد أن يعيد النظر في التقسيم السابق ، فتغدو على الشكل التالي :

١ ـ النزاع . ٢ ـ الموت . ٣ ـ اختفاء البطل ، ٤ ـ ظهوره أو عودته الى الظهور **Reapparance**" والاعتراف به .

ثم يقول "الافكار الاسطورية الاربعة نعالجها ، وهي الكوميديا ، والرومانس ، والتراجيديا ، والسخرية يمكن رؤيتها الان على أنها أربعة وجوه لاسطورة مركزية موحدة . فالنزاع هو موضوعة[١٠٠] النموذج البدئي للرومانس ، بحيث أن جذر الرومانس هو سلسلة مغامرات متعاقبة . أما المصيبة فهي موضوعة

---

(٩٨) - **Anatomy Criticism PP. 186 — 187.**

(٩٩) - **—— I bid P. 187.**

(١٠٠) - **—— Theme.**

النموذج البدئي للتراجيديا . كما ان الاحساس بأن البطولة أو الفعل الحاسم غائب أو متخلخل أو مقضي عليه بالهزيمة ، وان الارتباك والفوضى يسودان العالم هو موضوعة السخرية أو الهجاء . وأخيرا التحقق من ولادة مجتمع جديد منتصر حول بطل وعروسه غامضين نوعا ما ـ وهذه هي موضوعة الكوميديا" [١٠١] . وبما أن فراي جعل فريضته الرئيسة أن الكوميديا تمثل اسطورة الربيع ، والرومانس الصيف ، والتراجيديا الخريف ، والهجاء او السخرية الشتاء ، فهي كلها متضمنة في أطوار الرومانس الاربعة .

ولكي نرى كيف ان دواوين البياتي بعد المرحلة الثانية تتماشى مع الرومانس الى أبعد مما يفرضه اللقاء العفوي ، سنعود الى ديوان سفر الفقر والثورة فنجد أن الحلاج يمثل التراجيديا الفاجعة ـ فهو الخريف ، والمهرج يعرض أحساسه بتخلخل العالم وفوضاه وبالتالي فهو موضوع السخرية والهجاء ـ أي أنه الشتاء ، أما الشاعر الذي يخرج منتصرا ساخرا واثقا من ولادة مجتمع جديد فيمثل الربيع . وأخيرا فان المعري بأطواره المتعاقبة وبحثه عن الحقيقة في الاديان والتواريخ والمجتمعات فانه يمثل الرومانس ـ أي الصيف . وبما أن البياتي اقتصر في ديوانه على هذه النماذج الاربعة حصرا فلنا أن نضع الديوان في صنف الرومانس ، خاصة وأن البياتي في ترتيب الديوان إتبع أسلوبا معكوسا ، فبدأ بالحلاج ـ الخريف ، وتلاه بالمعري ـ الصيف ، ثم سفر الفقر والثوره ـ الشاعر والربيع ، وختم بالمهرج الذي يبحث في العقم والفوضى عن هدف صغير على قدر قواه المحدودة ، فاستحق الدفن في ثلوج الشتاء . علما بأن كل واحد من أبطال الرومانس هؤلاء مستغرق في البحث عن هدف وراء المنال يخوض في سبيله مراحل النزاع والصراع والموت ثم العودة ، فيحقق بذلك هدف الرومانس في "العبور ، بالصراع ، من خلال نقطة الموت الشعائري الى مشهد التحقق والاعتراف" [١٠٢] .

---

(١٠١) —— Ibid, 192.

(١٠٢) —— Ibid, 187.

أما فيما يتعلق بالبحث فقد وجدنا أن البحث عن المدينة الفاضلة هو محور حياة كل الابطال . لكن فراي يصور البحث على النحو التالي :

"البحث المنطوي على نزاع يفترض وجود شخصيتين رئيسيتين ، البطل والعدو ، وكلما اقترب الرومانس من الاسطورة عزيت الى البطل صفات الهية والى العدو صفات شيطانية . الشكل المركزي للرومانس ديالكتي : فكل شيء مركز على الصراع بين البطل وعدوه ، وكل آمال القارىء وقيمه معلقة على البطل . ومن هنا كان بطل الرومانس شبيها بالمسيح أو المخلص الذي يأتي من عالم علوي ، في حين أن عدوه شبيه بالقوى الشيطانية التي تأتي من العالم السفلي . ويجري النزاع في عالمنا ، أو يكون متعلقا به هذا العالم الذي يقع في الوسط بين العالمين والذي يتميز بالحركة الدائرية في الطبيعة . ولذا فان قطبي الدائرة الطبيعية المتعارضين ينحلان في التعارض بين البطل وعدوه . فالعدو يربط بالشتاء والظلام والفوضى والعقم والنوم أو حياة السبات والشيخوخة ، بينما يربط البطل بالربيع والفجر والنظام والخصب والقوة والشباب . بهذه الحدود العامة ، فأن المخيلة الدورية من المحتمل أن تكون حاضرة ، والخيال الشمسي في العادة بارزا وسط الصور الدورية" (١٠٣) .

ولدراسة انحلال الابطال في الطبيعة ، ليس أفضل من العودة الى ديوان الموت في الحياة ، لكثرة أبطاله وتماهيهم وشدة انحلالهم في الطبيعة بسبب تكوين الديوان بالذات ، فهو قد وضع ليكون رحلة الى العالم الاخر تشبه رحلة ابي العلاء في رسالة الغفران ، ودانتي في الكوميديا الالهية . لذلك فان موت عائشة في القصيدة الاولى من الديوان "مرثية الى عائشة" (١٠٤) هو بالضبط ولادتها في العالم الاخر . وصورتها (تعبث في خصلات ليل شعرها الجرذان / تزحف فوق وجهها جحافل الديدان / لتأكل العينين) يقصد بها تصوير طفولتها الغضة ، وأن جثتها لم تبلها يد الفناء . أما

---

(١٠٣) - Ibid , 187.

(١٠٤) - ٢ / ٢٣١ .

بقية القصيدة التي صور الخيام وقد قتله نسر وكسا يده بالريش ، فهي تتضمن الرؤيا التي رآها الخيام في العالم السفلي : (عدت الى الفرات ، عدت موجة عذراء وموقدا بفحمد في البرد وبابا لايصد الريح) ـ أي أنها لاشيء . وهذه الرؤيا تقابل الرؤيا ـ ١ ـ في "صورة على غلاف" [١٠٥] . فيكون البياتي قد دمج الرؤيا والطفولة في القصيدة الاولى ، وأشار منذ البداية الى عقم التحري[١٠٦] في عالم الاموات ، وقد كان مضطرا الى ذلك لكي يشير الى وجود عائشة في العالم السفلي وبداية مغامرات البحث التي سيقوم بها الخيام في سبيلها ، بدليل أن نذكر وجود جثتها هناك اقتصر على ثلاثة أسطر في قصيدة من خمس صفحات ، وما تبقى يعرض زيارة العالم السفلي والرؤيا التي رآها هناك ، ومفادها أنه لم ير شيئا .

قصيدة "العنقاء" [١٠٧] تناظر ـ ٢ ـ "الطفولة" [١٠٨] حيث أشار الخيام في حديثة عن طفولته الى عائشة بالتلميح والكناية : (كلمت نجمة الصباح . . . / . . . قالت ومدت يدها / أهواك / وابتسم الملاك) . الى هنا تنتهي رواية الخيام . أما اعترافات عائشة فتتجاوز ذلك كثيرا ، كما رأينا . المهم ان الخيام في "العنقاء" يحافظ على موقفه السابق : (قلت : شبابي ضاع في انتظارها . . . / قلت شبابي ضاع في المقابر / والكتب الصفراء والمحابر) فحديث الخيام ليس عن عائشة بل عن نيسابور الجديدة ، أو ليس عن عائشة فقط بل عن كل الاحلام والرؤى التي لم تتحقق في الحياة الفردية والقومية . لهذا يزوره الملاك وينصحه بالعودة الى المقابر والكتب الصفراء : لقد انتزع الملاك من قلب الخيام حبة السواد ، لكن الخيام لم يصبح شيئا آخر غير ما كان عليه . فالمعجزة تحدث مرة واحدة لاتتكرر ـ مرة أخرى لايفضي البحث بالخيام الى شيء ، سواء عن طريق العقل مع

---

١٠٥ ـ ٢١٣/٠٢ في هذه الفقرة ، كلما وضعنا رقم القصيدة بين معترضتين (نحو ـ ١ ـ أو ـ١٤ـ) فاننا نشير به الى قصيدة وردت في الذي يأتي ولا يأتي .

١٠٦ ـ خصصنا كلمة التحري لعالم الاموات والبحث لعالم الاحياء ، اختصارا .

(١٠٧) ـ ٢٢٦ / ٢ .

(١٠٨) ـ ٢١٦ / ٢ .

المعري أو عن طريق المعجزة .

"الموت في غرناطة" [١٠٩] تكاد تعلل لماذا حل ـ ٣ ـ "الليل فوق نيسابور" [١١٠] التي مرَّ بها كل الغزاة (وضاجعوها ، وهي في المخاض) . التعليل هو : ١ ـ أن نهري الحياة والموت تبادلا مجرييهما . ٢ ـ قتل لوركا وأمثاله . ٣ ـ استمرار الحزن على شهيد كربلاء . ٤ ـ عالم يحكمه الذئاب . ازاء تكاثف هذه الظلمات تختفي الانوار التي ومضت في ـ ٣ ـ "الليل فوق نيسابور" بولادة البشر (من زبد البحر ومن قرارة الامواج / من وجع الارض ومن تكسر الزجاج) .

الموت في الحب[١١١] قصيدة غزل في الصيرورة ، قصيدة تمجيد لعالم تولد فيه كل تلك المعشوقات المذهلات : عائشة ، الباريسية عشيقة ناظم حكمت ، أوفيليا ، عشيقات لوركا . ويمكن ان نتذوق الثمل ذاته حين نقرأ من ـ ٤ ـ "في حانة الاقدار" [١١٢] : (واشرب ظلام النور / وحطم الزجاجة / فهذه الليلة لن تعود) وحين نقرأ من "الموت في الحب" : (ـ أيتها الكينونة / ايتها الساحرة المجنونة / عائشة تبعث تحت سعف النخيل / فراشة صغيرة / تطير في الظهيرة / ها هي ذي ترشق بالقرنفل الاحمر وجه الموت / تقول لي : تعال . . .) . المهم ان البحث عن الحب هنا ، كالبحث عن غرناطة هناك : لايفضي بالخيام الا الى السؤال : (فأين يارباه / يذهب هذا الحب بعد الموت ؟) فالحب يموت ، لكن الحياة لاتموت (سنابل القمح التي خبأتها في ظلمة الضريح / تفتحت أجفانها واختلجت في الريح / عادت لها الحياة . .) .

التوازي بين ـ ٥ ـ "طردية" [١١٣] و "مراثي لوركا" [٢] لايحتاج الى شرح

---

(١٠٩) ـ ٢ / ٢٣٢ .
(١١٠) ـ ٢ / ٢١٩ .
(١١١) ـ ٢ / ٣٣٨ .
(١١٢) ـ ٢ / ٢٢٢ .
(١١٣) ـ ٢ / ٢٢٥ .

طويل . فالطردية عن الارنب المذعور تطارده الكلاب والصياد ، وفيها تطل صورة لوركا سريعا ، و "مراثي لوركا" تتحدث عن "الاخوة الاعداء" الـذين قتلوه ، وعن أحلام لوركا بغرناطة سواء أكانت جديدة أم قديمة . والبحث والتحري كلاهما عن لوركا : فهو مطارد تتبعه الخناجر في هذه الدار وفي الدار الاخرة أيضا . وقوله في ـ ٥ ـ "طردية" : (اياك والفرار / أمامك البحر ومن ورائك العدو بالمـرصاد / والموت في كل مكان ضرب الحصار) وهذا هو ختام الطردية يناظر ختام المراثي : (. . وقامري برأس هذا الثـائر / هـا هو ذا محـاصر من شـارع الشارع / تتبعه الخناجر) .

في ـ ٦ ـ "الموتى لاينامون" [١١٥] تلح ذكرى عائشة على الخيام فيتذكرها وهي تعده : (أراك بعد الغد في المقهى) مثلما تتراءى له فراشة في حديقة مسورة . ويبدو أن فكرة كون الموتى لاينامون قد راقت للبياتي فجعل "ديك الجن" [١١٦] يتقمص عددا كبيرا من الشخصيات والاوضاع ليثبت فرضية أن "الفن والثورة اذن انتصار على الطبيعة والحياة واستئثار بهما" [١١٧] ، لكنه يعرض ذلك من خلال موتين : الموت الفردي لهؤلاء الشعراء وموت الحضارة العربية الاسلامية . كأنه يريد القول انه حتى ولو كان الفنان خالدا فان محاصرته من قبل (الحاجب الاصم والبواق والـطبال) تكفل موته وموت حضارته . لذلك فـان ديك الجن الـذي(يقاتـل الاقزام . . . وتنبحه الكلاب والاصفار . . . وفرسان جيل العار) لايظفر من قتالـه بين حلب ومدريد بشيء :

ـأنا أمير حلب اليتيم
مهاجر في داخل المدينة
من شارع لبيت

---

(١١٤) ـ ٢ / ٣٤٤ .
(١١٥) ـ ٢ / ٢٢٨ .
(١١٦) ـ ٢ / ٣٥٥ .
(١١٧) ـ ٢ / ٤٨ .

على جواد الموت[118] .

"عن الموت والثورة ـ الى جيفارا" [119] تناظر ـ ٧ ـ "الذي يأتي ولا يأتي" [120] حيث عائشة (تنتظر الفارس يأتي من بلاد الشام) لكن الفارس (يأتي ولايأتي أراه مقبلا نحوي ولا أراه) . في "الموت والثورة" نقرأ : (عدالة المسيح في التاريخ لن تقوم / موعدها القيامة / أيتها العلامة) ثم في الختام : (مختومة تظهر في السماء / علامة الثورة فوق السم والشرور) ، أي ان الرهان على مستقبل مجهول قد يأتي ولا يأتي .

بين "روميات ابي فراس" [121] و ـ ٨ ـ "الرؤيا الثالثة" [122] وشائج متينة . فالرؤيا تتنبأ بتدمير نيسابور القديمة وظهور (حقول النور) بواسطة البشر الفانين الذين يولدون (من زبد البحر ومن قرارة الامواج . . .) . أما ابو فراس فيطالعه في وطنه (رعد عقيم وتجوع الريح / ويصلب المسيح) ، ويقرر انه (لم يقبل الفارس من دمشق / ولم يضيء وجه المغني البرق) وأن (يونس لن يشق بطن الحوت) وان (سيد الالام / طوى جناحيه على جراحه ونام) . ان رؤيا ابي فراس تحمل الغاء لكل رؤيا .

"موت الاسكندر المقدوني" [123] و ـ ٩ "العودة من بابل" [124] متشابهان في الخيبة والاندثار . فعشتار مقطوعة اليدين ، رمزا لعجزها عن القيام بأي عمل ، وبابل اطلال ينعب فيها البوم والغربان ـ كذلك فان الاسكندر بعد أن أكله الدود ترك منه (جمجمة تفغر في وجه الفراغ الفم) واندثرت الحضارة التي وضع أسسها . غير أن موته الحقيقي حدث عندما رأى من قبره الفارس المجهول (تفوح من معطفه

---

(١١٨) ـ ٢ / ٣٦١ .
(١١٩) ـ ٢ / ٣٦٢ .
(١٢٠) ـ ٢ / ٢٣١
(١٢١) ـ ٢ / ٣٦٨ .
(١٢٢) ـ ٢ / ٢٣٤ .
(١٢٣) ـ ٢ / ٣٧٤ .
(١٢٤) ـ ٢ / ٢٣٧ .

رائحة الحقول والجبال والمطر / . . . / ناديته وهو يمر متعبا ، لكنه ارتحل) ، وبذلك أصبح الاسكندر مثل الخيام ومثل الشاعر (منتظرا عودته في آخر المطاف) ـ وأيضا مثل عائشة التي تنتظر عودة الفارس من دمشق .

في ـ ١٠ ـ "بكائية" [١٢٥] يحاول الخيام استعادة عائشة فيهبط الى العالم السفلي حيث يطرده الحارس مؤكدا (عائشة ليست هنا . . . / . . . / فعد لنيسابور لوجهها الاخر ، يا مخمور) ـ وبالرغم من جدية المحاولة الا ان العرض يحمل شيئا من السخرية السوداء : (طرقت باب العالم السفلي مرتين / فمدلي حارسها يدين / وقال لي : من أين / قلت / أنر لي هذه السهوب / فالليل في الدروب . . .) نقرأ فنتسلى لان ايقاع الحكاية الشعبية ، والسجع الضروري فيها ، والتكرار والتفاصيل والمبالغات : (فالليل في الدروب / قال ، وكانت يده تعبث بالمكتوب / ليقرأ المحجوب / ـ عائشة ليست هنا ، ليس هنا أحد / فزورق الابد / مضى غدا وعاد بعد غد . .) ـ لان كل ذلك موجود في القصيدة بشكل يسلي . . هكذا الى النهاية حين يقول الحارس للخيام (فعدلنيسابور / لوجهها الاخر ، يامخمور) ـ وكذلك الامر في قصيدة "شيء من ألف ليلة وليلة" [١٢٧] ، فهي مسلية وعابثة وهجائية . وهي ، وان كانت تضاهي "البكائية" في العبث والغاء معنى المعاناة التي بلا فائدة محسوسة ، فانها أقرب الى قصيدة "سفر الفقر والثورة" [١٢٧] .

"فألف ليلة" تستعير من "السفر" الجار المخبر والمهرج الانتهازي والقلعة الخيالية .

وقد قلنا في تحليل ـ ١١ ـ "الحجر" [١٢٨] ان الخيام صار "يتتبع تجليات الموت في كل أشكالها : الموت الحضاري تجلى بموت سندباد ، . . . كذلك الموت

---

(١٢٥) ـ ٢ / ٢٤٠ .
(١٢٦) ـ ٢ / ٣٨١ .
(١٢٧) ـ ٢ / ١٨٣ .
(١٢٨) ـ ٢ / ٢٤٣ .

الاسطوري بموت سليمان الحكيم . . . " وفي "الجرادة الذهبية" [١٢٩] تتوالى صور الانبعاث كما شرحنا في تحليل القصيدة ـ لكنه انبعاث محفوف بالاخطار . حيث الموت يلاحق الحياة الوليدة ليقضي عليها : (أبعث حيا بعد ألف عام / في ساحة الاعدام / وفي خيم اللاجئين) ويقوم بالمطاردة (مهرجو السلطان / وخدم الخاقان) النتيجة ان الموت يغلب الولادة : (بكى أبو العلاء / وهو يراني ميتا في ساعة الميلاد / أكسر قشر بيضة العنقاء) ، ومع ذلك فالموت في الميلاد هو (الموت في الحياة : / نوم بلا بعث ولا رقاد) والبياتي لايرى علاجا لذلك الداء الا الاستنجاد برموز الحضارة العربية مثل شهرزاد وسندباد ، ثم تلغيهما الرؤيا (رأيت : شهرزاد / جارية في مدن الرماد / تباع في المزاد) ويبزغ بدلا منها الخيام (منتظرا صلاح الدين / وصيحة الفرسان في حطين) . وفي النهاية ، لايبقى سوى الانتظار أيضا : (انتظر المبشر الانسان / أنتظر الطوفان) ، ولكن في النهاية ، لايظهر هذا ولا ذاك :

بابل لم تبعث ولم يظهر على أسوارها المبشر الانسان
ولم يدمرها ، ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان
ولم يقم من قبره عبر الفرات سارق النيران

واذن فتباشير الربيع والانبعاث ليست سوى مظاهر خمل كاذب .

فالمجموعة الاخيرة من القصائد الثلاث تمثل الشتاء ، بينما تمثل قصائد "الموت والثورة" و "القصائد الثلاث" و "موت الاسكندر" مأساة الخريف . وتكون "الموت في الحب" و "مراثي لوركا" و "ديك الجن" عن رومانس الصيف ، وأخيرا فان "مرثية الى عائشة" و "العنقاء" و "الموت في غرناطة" تمثل الربيع . فأية سخرية في أن يبدأ الربيع ، ربيع الحياة بمرثية في القبر ، وأن يبدأ الربيع بنزول عائشة الى القبر وينتهي بفشلها في الخروج منه ؟ ولو محصنا التصورات لوجدنا أن محاولات

---

(١٢٩) - ٢ / ٣٨٩

عائشة في القصائد الربيعية الاولى الثلاث للخروج من القبر ومن التابوت تشبه المحاولات في القصائد الثلاث الاخيرة للخروج من حصار الكابوس والقبر والموت : انها ارتعاشات جثة لم تفارقها الحياة تماما لم يستول عليها الموت كلية .

أما لب الديوان فأشبه بتخيلات مخمور أو محموم عن رؤى حضارية لابطال وبطلات مروا كأطياف على مسرح التاريخ ثم تلاشوا . والشاعر ، في غمرة توقه وحميته يرغب في أن يفتح عينيه فيجدهم ماثلين أمامه كقوى فاعلة في تغيير هذا المجتمع الاسن ، لكنه يعلم علم اليقين أن حلمه هذا وراء المنال ، وأما رغبته **فمستحيلة** لتحقيق :

يأتي مع الفجر ولايأتي
حبي الذي أغرق في الصمت
يحوم حول السور مستجديا
تنهشه مخالب الموت
حتى اذا ما اليأس أودى به
صاح من الاعماق : يا أنت
سفينة الاقدار لم تنتظر
وسندباد الريح لم يأت[١٣٠]

هذه هي الرؤيا الاساسية في ديوان الموت في الحياة ، بل هي أيضا رؤيا الذي ياتي ولا يأتي ، لكنها مع حلول هزيمة ١٩٦٧ تعمقت فيها قتامة الالوان ولم يعد من الممكن الجزم بشيء عن المستقبل ، لاسلبا ولا ايجابا . فالابيات السابقة وردت في القصيدة الاولى من مجموعة "كلمات الى الحجر" ، وقد أخرنا ذكرها عمدا لاهميتها في كشف رؤيا الشاعر وبناء الديوان . وتتمتها تأتي على الشكل لتالي :

لعلني كنت على موعد

---

(١٣٠) - ٢ / ٤٠٣ .

من قبل أن اولد ، أو كنت
الحب أعمى ، وانا هاهنا
أكتب فوق الماء ماقلت
ربيعنا أقبل من رحلة الـ . . .
. . . ضياع والاحزان والمقت
تسبح بالنور فراشاته
فلتفتحي الابواب يا أخت
حبيبتي من قبل أن تولدي
أحببت عينيك :
فمن انت ؟[١٣١]

والناظر في قوله (ربيعنا أقبل من رحلة الضياع والاحزان والمقت) يجب ان يتذكر ان الشاعر قال في الاسطر الاولى من القصيدة الاولى في الديوان : (عائشة عادت مع الشتاء للبستان / صفصافة عارية الاوراق / تبكي على الفرات) مما يشير الى ا ن الشاعر أراد ان يبدأ رومانس التحري في الديوان من الشتاء لينهيه في الربيع بدورة معاكسة لدورة الخيام الذي يأتي ولاياتي لكن ضغط الاحداث حرف شعره عن مساره ، فجاءت القصائد الثلاث الاخيرة ساخرة وهاجية لانها تبدأ بالعبث والتسلية في "الف ليلة" . الا ان الحلم الساخر هو في صميمه هجاء لهذا المجتمع الذي يكذب كل النبوءات المشرقة . لذلك جاء الذي ولد بعد مخاض ألف سنة (ميتا حيا ، وحيا ميتا في ساعة الميلاد) ، وجاء انتظار عائشة قلقا مزعزعا (ستعودين ولكن لن تعودي) ، ثم تبين الشاعر جازما أن كل تلك المظاهر والحركات ليست سوى "حمل كاذب" يؤدي في النهاية الى الدوران في الفراغ (دوري ودوري في الفراغ ، واسقطي في العار / أيتها الاصفار) ـ لذلك تماهى الربيع مع الشتاء واختلطت

---

(١٣١) - الطريف أن هذه المعاني الحضارية التي تراود الانبعاث وردت في ديوان البياتي الاول ملائكة وشياطين في الصفحات ١٠، ٤٦، ٩١ / ١.

البداية مع النهاية ، وانحل البطل واعداؤه في رموز الحضارة اولا ، ثم في عناصر الدورة الطبيعية ، اي في عناصر الشتاء وما فيه من ظلام وفوضى وعقم ونوم وشيخوخة ، وبما أن الربيع بكل صراعاته لم يحمل تبدلا أساسيا فقد ظل مطمورا تحت الشتاء . كذلك تماهى رومانس الصيف الذي يفترض به أن يعبر عن حركة صاعدة تتكامل مع اندفاعة الربيع ، بتراجيديا الخريف الذي يحمل ضياع الشباب ومأساة الانهيار . وبدلا من أن نظفر بحركة صاعدة وأخرى نازلة صار لدينا حركتان نازلتان : الاولى تمثل سقوطا بلا نهاية منظورة في الذي يأتي ولا يأتي ، والثانية وجود في العالم السفلي ، في القبر ، في أرض النوم والموت : وجود يتقلب في مكانه ويدور حول نفسه دون أن يتمكن من الخروج من القبر الا في الرغبات والاحلام . وهذه هي سمات الرومانس الفاشل ، أي الرومانس الذي يخفق البطل فيه أن يتغلب على أعدائه ويحرز الجائزة الموعودة .

ذلك أن فراي يقرر أن "الشكل التام من الرومانس هو بطبيعة الحال : البحث الناجح" (١٣٢) ويعلل بما يلي :

"الشكل المركزي لرومانس البحث هو موضوعة قتل الدراغون التي تمثلها أقاصيص القديس جورج وبرسيوس . ثمة أرض يحكمها ملك عاجز تغدو يبابا اذ يحل فيها وحش بحري ، يتلقف شابا بعد آخر حتى يقع الخيار على ابنة الملك : عند تلك النقطة يصل البطل **فيقتل** الدراغون ويتزوج الفتاة ويرث المملكة فلدينا نمط بسيط فيه عناصر معقدة . المماثلات الطقوسية للاسطورة توحي بأن الوحش هو عقم الارض ذاتها ، وعقم الارض قائم في شيخوخة الملك وعجزه . التماهي جزء أساسي من الرومانس . ففي سفر الرؤيا يتماهى وحش اللوياثان مع الشيطان مع افعى جنة عدن . فان كان اللوياثان مجمل عالم السقوط في الخطيئة والموت والطغيان الذي هبط اليه آدم ، فأن ابناءه يعيشون في بطن الوحش ، لذلك فان المسيح اذا قتله

---

(١٣٢) - Ibid, P. 187.

حررنا وأطلق سراحنا ، لذلك فان ضحايا الوحش يخرجون من بطنه أحياء ـ ولكن لابد للبطل المخلص من أن ينحدر في بطن الوحش . ثمة نسخ عديدة للرحلة في بطن الوحش وربما كان لحصان طروادة صلة بها . ان صورة متاهة مظلمة ذات عواصف هي صورة طبيعية لبطن الوحش" [١٣٣] بدلا من بطن الوحش ، ابتكر البياتي رموز التابوت والقبر والحلم ومجرى النهر وبيضة العنقاء والمغارة او الكهف أو الممرات وظلمة الليل وظلمة البحر والحانة والاطلال . أما جنود الظلام واعداء البطل فقد حملهم البياتي معه من قصائده الهجائية ، وهم الاشباه والاصفار والاقزام وكلاب الصيد ومهرجو السلطان والقضاة وشهود الزور والمخبرون والجثث المنفوخة البطون والمرتزقة والببغاوات التي تقول نعم والادعياء والمخنثون . . . الخ .

أما الابطال ، فانهم منذ البداية نادرون ندرة تلفت النظر ، وخاصة في المرحلة الثانية حيث يفترض بالثوري المنتمي أن يبرز العناصر الايجابية التي تعمل على نسف الواقع واحلال واقع جديد محله . وأما في السفر فقد جاءت النماذج البدئية من التاريخ والواقع المعاصر . وهذه هي أهم علاقة بين السفر والذي يأتي ولايأتي لان الخيام جاء من التاريخ كشخصية متحققة استخدمها الشاعر قناعا . ولكن الخيام ، على فرض أنه جاء من الخارج ودخل في بطن اللوياثان ، فانه لم يستطع أن يخرج منه أبدا . وبالتالي فان بقية الابطال الاخرين يظهرون من بطن الموت ويظلون فيه ، لان شرط الرومانس الناجح قتل الدراغون وتخليص الفتاة . أما هنا ففي أفضل الفروض يظل الجميع على قيد الحياة : البطل واعداؤه والدراغون ـ أما الصبية فتظل في الاسر تنتظر ، في أسر الفقر ، أسر الهزيمة ، أسر التخلف أسر التحجر ، أسر التقاليد ، أسر الاستبداد ، أسر التفاوت الطبقي . . . كل انواع الاسر التي لم يفلح بطل في تحرير الامة من واحد منها ، وفي طليعتها طبعا أسر الكيانات السياسية المجزأة المتنابذة .

---

(١٣٣) ـ . Ibid, P. 189 ——

ولكن ، هل لدى البياتي في أشعاره بطل تنطبق عليه قواعد الرومانس بحيث نعتبره بطلا رومانسيا بحق ؟ يصف فراي رسم الشخصيات في الرومانس بأنه يتبع بنيته العامة الديالكتية ، التي تستبعد التعقيد والصنعة ، فالشخصيات أما ان تكون مع البحث أو ضده ، فان كانت معه "تأمثلت" على أنها شهمه ونقية ، وان كانت ضده مسخت أنذالا وجبناء : "من هنا كان لكل شخصية في الرومانس نقيض يجابهها كالقطع البيضاء والسوداء في لعبة الشطرنج" (١٣٤) . ونحن لا نرى ذلك بوضوح عند البياتي ، فمقابل الثوري الصامد في "١٢ قصيدة إلى العراق" نجد جلادين ، واذا وسعنا النظرة امكن ان نضع «السياسي المحترف والانتهازي المحترف» أبو زيد السروجي" (١٣٥) بينما لا نجد في مقابل الخلاج الا "القضاة وشهود الزور والسلطان" (١٣٦) .

وللرومانس ـ في رأي فراي ـ ستة أطوار "تشكل تعاقبا دوريا في حياة البطل" (١٣٨) هي :

١ ـ ولادة البطل ، وهذه الاسطورة ترتبط غالبا بالطوفان ، "الرمز النظامي لبداية دورة أو نهايتها" . **والبياتي لايهتم كثيرا بولادة بطله . ولكن يمكن أن نأخذ قوله :**

(تصدع الايوان / واحترقت أوراقنا الخضراء في الحديقة المعطار / **والعندليب طار)**(١٣٩) علامة على ولادة الخيام في الذي يأتي ولايأتي الذي سنتخذه مثلا على انطباق الاطوار الستة .

٢ ـ الطور الثاني يضعنا في اليفاعة البرئية للبطل ، وأقرب مثل مألوف لها آدم **وحواء** في جنة عدن قبل السقوط . . . ونموذج البراءة الغرامية هو الحب

---

(١٣٤) ـ Ibid, p. 195. ——

(١٣٥) ـ ٢ / ٤٢٢ .

(١٣٦) ـ ٢ / ٥٦٧ .

(١٣٧) ـ ١٥٢ و ١٥٤ / ٢ .

(١٣٨) ـ . Ibid, P. 198 — 203 ——

(١٣٩) ـ ٢ / ٢١٥ .

العفيف الذي يستذكر بعد ذلك بوصفه سعادة ضائعة ـ وهذا ما نجده في ـ ٢ ـ "الطفولة" [١٤٠] حيث يتحاور الخيام وعائشة وتقول له : أهواك . ثم يتردد المشهد مرات عديدة فيها الخيام يتذكر . وبالتالي ، فان المشهد الغرامي الذي تضعه عائشة في "العنقاء" [١٤١] ليس اكثر من حلم رغبي تمنته ولم يتحقق فحملته معها الى القبر وعاشت عليه في الحياة بعد الحياة ، بدليل أن "كتابة على قبر عائشة" . وهي وصيتها على لسانها ـ تقول : (. . وابك على طفولتي أمام صمت القبر / . . . /ولم تذق حلاوة القبل / في حمرة الطفل / ولم يضاجع عريها أحد) .

٣ و ٤ ـ طور البحث ، و"الفكرة المركزية في هذا الطور هي المحافظة على عالم البراءة ضد هجمات التجربة[١٤٢] . ونحن نلاحظ ذلك في ـ ٣ ـ "الليل فوق نيسابور" [١٤٣]. فبعد أن أكتشف الخيام عدم وجود مدينة خالية من الشحاذين اكتشف أيضا بؤس تاريخ نيسابور وفراغ حاضرها ، ومع ذلك ختم اكتشافاته بقوله : (كان علينا أن نضيء النور / في ليل نيسابور) .

٥ ـ الطور التأملي ، حيث يتأمل البطل تجربته من فوق ، فهو طور انسحاب تأملي من الفعل ؛ أو أنه طور تال للفعل عوضا عن تحضير الشاب له . وأبرز مايمثله قصيدة ـ ٩ ـ "العودة من بابل" [١٤٤] و ـ ٨ ـ "الرؤيا الثالثة" [١٤٥]، فكلتا القصيدتين لها طابع تأملي .

٦ ـ هذا الطور الاخير يتميز بانعدام المغامرة العملية والاستغراق في المغامرة

---

(١٤٠) ـ ٢ / ٢١٦ .

(١٤١) ـ ٢ / ٣٢٦ .

(١٤٢) ـ Ibid, P. 201. ـــ

(١٤٣) ـ ٢ / ٢١٩ .

(١٤٤) ـ ٢ / ٢٣٧ .

(١٤٥) ـ ٢ / ٢٣٤ .

التأملية ، وذلك كما نرى في ـ :ـ "بكائية" [١٤٦] و ـ ١١ ـ "الحجر" [١٤٧] وقد جعل البياتي بقية الديوان تأملات في أحوال الانسان في العصر الحالي ، على اعتبار ان التجربة والفعل مستحيلان على الخيام الميت و / أو على الانسان العربي الواعي ، باعتباره محاصرا بقوى الظلام ، وليس له الا المعاناة أو الموت بشرف : (. . . شرف الانسان / أن لايموت راكعا منسحقا مهان / كالكلب تحت عجلات العار / وأن يعيش في خطوط النار / منتصرا . حتى وان حاقت به الهزيمة . . .)[١٤٨] . فاما المعاناة واما فعل انتحاري ، لان البديل هو الاستسلام أو الخيانة :

أحمل كل ليلة من جبل "القفقاس" هذي النار
أصرخ بالبوقات
ومدعي الثورات
في الوطن الغارق في البؤس من المحيط للخليج ،
والنوم والصلاة :
أسعد حالا هذه الدواب
وهذه الطبيعة الصامتة الخرساء
من فقراء المدن المرضى ومن حثالة الاموات في الارياف
لكنني أصلب عند مطلع الفجر على الاسوار[١٤٩]

---

(١٤٦) ـ ٢ / ٢٤٠ .
(١٤٧) ـ ٢ / ٢٤٣ .
(١٤٨) ـ ٢ / ٢٥٧ .
(١٤٩) ـ ٢ / ٣١٤ .

(٢) بين رؤيا البياتي والواقع العربي :

يقول البياتي ان "الشعر ليس انعكاسا للواقع ، بل هو ابداع الواقع" [١٥٠] وقد أفلح البياتي في ابداع واقع أكثر كثافة من واقعنا بمرات لاتحصى ـ لكنه ظل واقعا عربيا لاتخطئه العين لا في أول وهلة ولا بعد البحث والتنفير . فهو قد سخر شعره لتجسيد ديالكتيك النفور والرغبة الى اقصى حد ممكن : النفور من مظاهر الانحطاط والجمود والتخلف التاريخي والمعاصر ، والرغبة في الحرية والتقدم والعدالة الاجتماعية والوحدة العربية الطارفة والتليدة . وحتى في هذا الجانب ، كان الشاعر متساوقا مع رومانس البحث في تشابه مع الشعائر والاحلام :

"ففي تخوم الحلم يكون رومانس البحث هو سعي النفس الراغبة الى الاشباع الذي سيخلصها من ازعاجات الواقع ويحتويه . وعلى مستوى الشعار يكون رومانس البحث انتصار الخصب على اليباب" [١٥١] وبما أن نصرا من أي نوع لم يتم ، فقد علق البياتي نتيجة البحث والتحري بالانتظار الذي يستعين عليه المرء بالحب والايمان ، كما رأينا في "قصائد حب الى عشتار" [١٥٢] و "المجوسي" [١٥٣] في ديوان الكتابة على الطين الذي جعل المعجزة في أن نبدأ من جديد[١٥٤] الا أن من المهم أن نلحظ كيف أن الشاعر يبتعد عن الواقع كلما أزداد انهيار هذا الواقع ، بحيث ان ديوان سفر الفقر والثورة (١٩٦٥) أقرب الى حاضرنا من الذي يأتي ولا يأتي (١٩٦٦) ، وهذا أقرب الينا من الموت في الحياة (١٩٦٨) . أما الكتابة على الطين (١٩٧٠) فانه أبعد في الزمان والمكان عنا من أي ديوان آخر . هذا البعد المكاني والزماني حيلة فنية تقوي موقف الشاعر من تعليق الحكم على فشل المستقبل ، أو الانهيار أمام هزائم

---

(١٥٠) ٢/٢٩

(١٥١) Ibid, P. 193

(١٥٢) ٢/٤٣٣ .

(١٥٣) ٢/٤٥٥ .

(١٥٤) ٢/٤٤٩ .

الحاضر .

هذا الموقف ليس مقصورا على الشعر ، بل ان مما يلفت النظر أن التعليق موقف تتخذه أيضا الرواية العربية في السبعينات . ففي دراسة لكاتب هذه السطور تم استعراض عشر روايات عربية جاءت خواتيمها كلها معلقة[١٥٥] .

---

(١٥٥) محي الدين صبحي ، دراسات ضد الواقعية ، الدراسة بعنوان « سيزيف العربي يمشي على محيط الدائرة - دراسة في خواتيم رواية السبعينات » ، (بيروت ١٩٨٠) ص ٤٣ - ١٠٩ .

الفصل الرابع

تحديث الرؤيا

بين ١٩٧٠ ـ ١٩٧٦ ، صدر للبياتي أربعة دواوين تضمنها الجزء الثالث من مجموعة شعره . وهي وردت في ذلك الجزء :

١ ـ قصائد حب على بوابات العالم السبع (١٩٧٢) .

٢ ـ كتاب البحر (١٩٧٣) .

٣ ـ سيرة ذاتية لسارق النار (١٩٧٥) .

٤ ـ قمر شـيراز (١٩٧٦) .

وقد حرص الشاعر على ان يجعل كل ديوان يدور حول رؤيا معينة بشكل تقريبي . هذه الرؤى هي ، على التوالي : العشق (أي الحب بمعناه الكبير) ، الحب ، الثورة ، الشعر ـ وهي بطبيعة الحال متداخلة بحيث لابد ان يكون اي تصنيف لها تعسفيا الى حد ما . فالعشق هو محبة الله والانسانية والثورة والمرأة والوجود ، والحب موجه الى المرأة انطلاقا ، لكنه أحيانا يتسع ليشمل العشق ويطل على الثورة والشعر . والثورة ليست سوى مجزرة ان لم يكن الدافع اليها عشق عاصف يزودها برؤيا شعرية تحرك البشر الموتى وتنير لهم معنى الماضي المهيض والمستقبل المنشود . والشعر ليس شيئا ان لم يدر حول العشق والحب والثورة ؟

هذه الرؤى المتداخلة التي طرحها البياتي في دواوين سابقة عاد اليها في هذه الدواوين اللاحقة باضاءات اتت على صورة اضافات وتحديثات ، تناولت الابطال القدامى واضافت اليهم ابطالا جددا . اما رؤى العشق والحب والثورة والشعر فقد شحنت بصور معاصرة مستمدة من التاريخ الحديث . بحيث يصح القول ان هذا الجزء الثالث يحمل الى القارىء تحديثا للرؤيا .

لكل هذا ، سنوجز في دراسة كل ديوان على حدة ، وندرسه من ناحيتين احداهما للشخصيات القديمة والجديدة والاخرى لتحديث الرؤيا :

(١) عشاق قدماء وجدد :

معظم شخصيات هذه الفقرة تاتي من ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع ، لان الشاعر قد بناه على غرار سفر الفقر والثورة ، فجعل العاشق الالهي في البداية ، "عين الشمس" . ثم تلاه بالمحب الذي اوصله حبه الى العشق والموت ، "عن وضاح اليمن" . ثم الفنان ـ الثائر ، "يوميات العشاق الفقراء" ثم المفكر الذي يصل عن طريق العقل الى الكشف الصوفي ، "رسائل الى الامام الشافعي" ، ثم الشاعر العاشق ، "قصائد حب على بوابات العالم السبع" ومعها "مجنون عائشة" : العاشق في كل العصور . يقابل ذلك العشاق المحدثون ، "من كتابات بعض المحكومين بالاعدام بعد سقوط كومونة باريس" ، فعودة الى العاشق الاول في تاريخ الانسانية ، "مرثية الى أخناتون" ، في محاولة لاظهار التقابل بين سقوط ثورة اخناتون من أجل عبادة الشمس أو النور وسقوط كومونة باريس ، ثم استعراض للعشق في أدوار التاريخ القديم في "ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة باللغة المسمارية على الواح نينوى" . وتقابلها رؤيا حديثة للعشق في قصيدة "الكابوس" حيث يقدم الفنان ـ الثوري ـ العاشق .

١ ـ قصيدة "عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الاشواق" تقوم على وحدة الوجود في وحدة الشهود . وهذه التحولات تنسلك بسهولة في شعر البياتي ، لان الموقف ليس غريبا عليه ، ولا طريقة استخدام العبارة . لذلك نجد تعبيرات من كلام ابن عربي مندسة في القصيدة . فمثلا يقول أبن عربي في المقدمة : "فكل اسم اذكره في هذا الجزء فعنها أكني وكل دار أندبها فدارها اعني" . ويقول البياتي : (فكل اسم شارد ووارد اذكره : عنها أكني ، واسمها اعني / وكل دار في الضحى أندبها : فدارها أعني / توحد في الكل / والظل في الظل / و ولد العالم من بعدي ومن قبلي) . فاقتبس الشاعر عبارة الصوفي وزاد عليها بأن اوردها في سياق عقيدة وحدة الوجود .

كذلك يقول البياتي في حديثه عن عين الشمس :

تملكتني مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق
وهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة
الرب نصلي في انتظار البـــرق

ولكي نفهم هذه الاشارة ، علينا ان نعود الى قصيدة ابن عربي وشرحه لها ، فنحصل على مزيد من الاضاءة للقصيدة التي تعالج . قال ابن عربي :

وقـالـوا الشمـوس بـدار الفلك ، وهـل منـزل الشمس الا الفـلك[1]
اذا قـام عـرش عـلى سـاقـه فـلم يبـق الا استـواء المـلك[2]
اذا خـلص الـقـلب مـن جـهـله فـما هـو الا نـزول المـلك[3]
تمـلـكـنـي وتمـلـكـتـه فـكـل لـصـاحـبـه قـد مـلك[4]
فـكـوني مـلـكـا لـه بـيّـن وملكـي له قـولـه هيت لـك[5]

(١) - يقول :وقالوا الانوار الالهية بدار الفلك يعني القلب لاستدارته . اشار به الى قوله : وسعني قلبي عبدي المؤمن .

(٢) - وقوله : اذا قام عرش ، البيت بكماله، فالاشارة به الى قوله : "فاذا سويته ونفخت فيه من روحي" وقوله : "الرحمن على العرش استوى" . وقوله تعالى : "فسواك فعدلك" . كل هذا اشارة الى المعنى . ولابد لملك مهيأ من ملك يقوم عليه وبه .

(٣) - يقول : اذا قام القلب من جهله في مقام الاخلاص فما هو الاتنزل الروحانيات العلى له . عبر عنه بالتخلص من الجهل لقيام العلم به .

(٤) - و (٥) - قوله تملكني ، من حيث انني مقيد به وتملكته من حيث انه ليس للاسماء ظهور الافي الممكن . فمن هذا الوجه ايضا نسبة صورته تحت حيطة الخبر النبوي . وقد فسر ذلك في البيت الاخر في قوله : فكوني ملكا له بين" ، وهو التقييد الذي ذكرناه . وملكي له قوله هيت لك ، لظهور الاسماء ، فاني لو لم آخذها لم يظهر لها اثر في القدم ولا في القديم [3] .

---

(١) - محي الدين بن عربي ، ترجمان الاشواق : دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص٩ .

(٢) - ١٢ / ٢ .

ولئن كان الشرح يزيد غموض الابيات ، فان الابيات التالية وشرحها قد يقدمان اضاءة للعناصر الثلاثة الهامة في موقف ابن عربي الذي جسدته قصيدة البياتي . وهذه العناصر هي : العشق والمعرفة والحلول :

اذا مـا التقينـا للوداع حسبتنـا لدى الضم والتعنيق حرفا مشددا[٦]

فنحن ، وان كنا مثنى شخوصنا ، فما تنظر الابصار الا موحدا[٧]

ومـا ذاك الا مـن نحـولي ونـوره فلولا أنيني مـا رأت لي مشهدا[٨]

ثم ان هذين البيتين الشهيرين وشرحهما ، يقدمان اضاءة للديوان كله (ديوان البياتي) ، وسوف نحتاج اليهما في فهمه :

ادين بـدين الحب انّ توجهت ركـائبه فـالحب ديني وايمـاني[٩]

---

(٦) و(٧) ـ الحرف المشدد حرفان مبطون احدهما في الاخر .

يقول : النفس عند المفارقة للجسم تحن بهذه الحالة .فنحن وان كنا إثنين في المعنى فما تقع العين الا على شخص واحد ، وسبب تعشقها به كونها ما نالت الذي نالت من المعارف الا بحبسها فيه واستعمالها لـه فيها امرت به من اهوى ومن اهوى انا ، وللوداع المذكور مع هذه الاشارة هنا ايضا الى قوله : انا من اهوى ومن اهوى انا ، وللوداع المذكور مع هذه الاشارة هو ان يتميز ما ينبغي له عما لاينبغي لمحبوبه فيأخذ هذا صفاته وهذا صفاته .

(٨) ـ قوله : وما ذاك الا من نحولي ، يريد انه عالم اللطف ونوره يعني لقوتـه ببصره عن ادراكـه ولطافتي . وقوله : فلولا انني ، يريد ما فأطلبوا الجسم حيث كان الانين [٣] .

(٩) ـ يشير الى قوله : "فاتبعوني يحببكم الله" فلهذا سماه دين الحب ودان به ليتلقى تكليفات محبوبه بالقبول او الرضى والمحبة ورفع المشقة والكلفة فيها بأي وجه كانت ، ولذا قال : اني توجهت اي اية سلكت مما يرضي ولا يرضى فهي كلها مرضية عندنا وقوله : فالحب ديني وايماني ، اي ما تم دين اعلى من دين قام على المحبة والشوق لمن ادين له به وامر به على غيب . وهذا مخصوص بالمحمديين فان محمدﷺ ، له من بين سائر الانبياء مقام المحبة بكمالها مع انه صفي ونجي وخليل وغير ذلـك من معاني مقامات الانبياء وزاد عليهم ان الله اتخذه حبيبا اي محبا محبوبا وورثته على منهاجه .

---

(٣) ـ م . س ، ص ١٨٣ .

(٤) ـ المرجع نفسه ، ص ١٨٢ .

لنـا اسـوة في بشـــر هنـد واختهـــا وقيس وليـلى ، ثم مي وغيـلان[١٠]

عـين الشـمس

أو

تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الاشواق[٦]

احمل قاسيون

غزالة تعدو وراء القمر الاخضر في الديجور

ووردة ارشق فيها فرس المحبوب

وحملا يثغو وابجدية

انظمه قصيدة ، فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور

أحمل قاسيون

تفاحة اقضمها

وصورة اضمها

تحت قميص الصوف

اكلم العصفور

وبردى المسحور

فكل اسم شارد ووارد اذكره : عنها أكنّي واسمها اعني

---

(١٠) - ذكر المحبين في عالم الكون المهيمين بعشق المخدرات في الصور من الاعراب المتيمين . ويعني باختها جميل بن معمر مع بثينة وبياض ورياض وابن الدريج ولبنى وغيرهم .

يقول : الحب من حيث ما هو حب لنا ولهم حقيقة واحدة غير ان المحبين مختلفون لكونهم تعشقوا بكون وانا تعشقنا بعين والشروط والوازم والاسباب واحدة فلنا اسوة بهم ، فان الله تعالى ماهيم هؤلاء وابتلاهم بحب امثالهم الا ليقيم بهم الحجج على من ادعى محبته ولم يهم في حبه هيمان هؤلاء حين ذهب الحب بعقولهم وافناهم عنهم لمشاهدات شواهد محبوبهم في خيالهم ، فأحرى بمن يزعم انه يحب من هو سمعه وبصره ومن يتقرب اليه أكثر من تقربه ضعفا .[٥] .

---

(٥) - م . س ، ص ٤٤ .

(٦) - ٩ / ٣ .

وكل دار في الضحى اندبها : فدارها أعني
توحد الواحد في الكل
والظل في الظل
وولد العالم من بعدي ومن قبلي

تدور القصيدة حول ثلاثة هم : ابن عربي نفسه[٧] وعين الشمس[٨] وترجمان الاشواق[٩] .

(٧) ـ هو الشيخ محيي الدين ابو عبدالله محمد بن علي بن محمد بن العربي الحاتمي الطائي المعروف بالشيخ الاكبر (٥٦٠ / ١١٦٥ ـ ٦٣٨ / ١٢٤٠) . ولد في مرسية من بلاد الاندلس ، وفي الثامنة انتقل الى اشبيلية حيث طلب العلم حتى بلغ الثلاثين فانتقل في عام ٩٥٠ / ١١٩٤ الى تونس ثم فاس . وفي ٥٩٥ / ١١٩٩ عاد الى قرطبة حيث حضر جنازة ابن رشد واقام الى ٥٩٨ /١٢٠٢ ، حيث عاد الى تونس ومنها سافر الى القاهرة فالقدس فمكة حيث جاور ونظم ديوانه ترجمان الاشواق . وفي ٦٠٠ سافر مع حجيج من اهل قونية الى بغداد فالموصل واقام في ملاطية عام ٦٠١ / ١٢٠٥ ، ومنها انتقل الى قونية ، ثم عاود السياحة الى القدس فالقاهرة فمكة فبغداد . وفي ٦١٢ / ١٢١٥ زار حلب وفيها كتب شرح ترجمان الاشواق ، وعاد الى ملاطية ، ومنها انتقل الى دمشق واقام فيها منذ عام ٦٢٧ / ١٢٣٠ حتى توفي . وقد واجه في دمشق بعض الازعاجات لكن الايوبيين وقضاة السنة منعوا عنه شغب الرعاع . **EI3. (1971) PP. 707 — 9 (A. Ates).**

وانظر دراسة آسين بلاثيوس . **ابن عربي : حياته ومذهبه ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، ١٩٦٥**

(٨) و (٩) ـ اما ما يتعلق بعين الشمس وترجمان الاشواق ، "عين الشمس" هو لقب النظام بنت ابي شجاع زاهر بن رستم بن ابي الرجا الاصفهاني . يقول ابن عربي عنها : "اما بعد ، فاني لما نزلت مكة سنة خمسمائة وثمان وتسعين الفيت بها جماعة من الفضلاء . . . ولم ار فيهم . . . مثل الشيخ . . . ابي شجاع زاهر بن رستم بن ابي الرجا الاصفهاني . . . فأما الشيخ فسمعنا عليه كتاب ابي عيسى الترمذي في الحديث . . . "وكان لهذا الشيخ رضي الله عنه بنت عذراء ، طفيلة هيفاء ، تقيد النظر وتزين الحاضر والمحاضر ، وتحير المناظر ، تسمى بالنظام وتلقب بعين الشمس والبها ، **من العابدات العالمات السائحات الزاهدات** . . " ثم يذكر الشيخ الاكبر انه نظم الديوان لها ، فيقول :

" . . فقلدناها من نظمنا في هذا الكتاب احسن القلائد بلسان النسيب الرائق ، وعبارات الغزل اللائق . . . ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الايماء الى الواردات الالهية ، الروحانية ، والمناسبات العلوية ، جريا على طريقتنا المثلى . . " . ثم يبين انه وضع الشرح بعد ان انكر البعض عليه ان يكون "هذا من الاسرار الالهية ، وان الشيخ يتستر بكونه منسوبا الى الصلاح والدين . . . " (ترجمان الاشواق ، ص ٨ ـ ٩) .

ومن الواضح هنا ان الشاعر جعل الشيخ الاكبر يتحدث وهو في المرحلة الاخيرة من حياته ، حين اقام في دمشق ، وجعل جبل قاسيون رمزا للعالم ، وجعل تحولاته رمزا لقوة الحب الذي يرى المحبوب في كل شيء ، فيتوحد العالم في نفسه من خلال المحبوب الواحد .

ومن الواضح ان البياتي قد احل دمشق في قصيدته محل مكة المكرمة في شعر ابن عربي ، وجعل قاسيون مكان جبل عرفات الذي هو جبل المعرفة و "مقام الجمعية في باب المعرفة" (١٠) . وقد ورد ذكر بعض بلاد الشام في شعر الشيخ ، في قوله :

طلعت بين اذرعات وبصرى بنت عشر واربع لي بدرا

وجاء في الشرح : "يريد بهذه المذكورة النفس الكاملة . وقصد ذكر هذا المكان ، لانه منتهى النبي ، صلى الله عليه وسلم ، من الشام ، وفيه ظهرت عليه آيات في حديث بحيرا . . " (١١) ونحن نعتقد ان البياتي ذهب في مثل هذا الوجه في اختياره دمشق ، باعتبارها آخر مكان للتجلي والثورة . .

الغزالة هي صورة من صور تجلي المحبوب في شعر ابن عربي :

بأبي ، ثم بي ، غزال ربيب يرتعي بين اضلعي في أمان

"يقول : أفدي هذا المحبوب المتجلي لي بأبي وبنفسي . يشير لما يطرأ عليه لو اتفق حال الفناء . فكنى عن هذا المحبوب بالغزال لوجهين : الواحد لاشتقاقه من الغزل وهو التشبيب والمحبة والنسيب ، والوجه الاخر الوحش الذي يألف القفر .

---

(١٠) - ترجمان الاشواق م . س ، ص ١٩٣ .

(١١) - م . س ، ص ١٥٤ .

"فكأنه يقول : هذا المعنى المطلوب لي مولده ومقامه : انما هو القفر الذي هو مقام التجريد وحال التنزيه والتقديس ، أي اذا كان هذا حالي ومقامي ألفه هذا المعنى كما يألف الغزال القفر . وقوله : ربيب ، أي مربى ، كأنه يريد انه نتيجة عن مطلب الهمه . . . وقوله : بين اضلعي في أمان ، يعني للانحناء الذي في الضلوع . فكأنها كالحاوية عليه لئلا يطرقه شيء" (١٢) .

وقد الم البياتي بهذه المعاني كلها في رمز الغزالة ، كما يتبين من هذا المقطع وبقية القصيدة . كما ان في قوله (وصورة اضمها) ملاحظة لقول الشيخ الاكبر (بين اضلعي في امان) . فالمعنى هو المعنى ، مع اختلاف في اللفظ .

القمر الاخضر في شعر البياتي رمز للامل ، والديجور هو الظلم الذي يعم هذا العالم . فيكون مغزى السطرين الاولين أن الشاعر يحمل المعرفة الالهية في هذا العالم كما يحل الغزال في القفر المظلم . ولكن معرفة الشاعر تنشد الامل لخلاص العالم من شقائه ، عبر اكتشاف الواحد في تجلياته في كل مخلوقاته .

كلمني السيد والعاشق والمملوك .
والبرق والسحابة
والقطب والمريد
وصاحب الجلالة
اهدى اليّ بعد ان كاشفني غزالة
لكنني اطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الاعماق
فاصطادها الاغراب وهي في مراعي الوطن المفقود
فسلخوها قبل ان تذبح او تموت
وصنعوا من جلدها ربابة ووترا لعود.
وها أنا اشده : فتورق الاشجار في الليل ويبكي
عندليب الريح

---

(١٢) - م . س ، ص ٨٠ .

وعاشقات بردى المسحور
والسيد المصلوب فوق السور

المتكلمون مع الشيخ الاكبر هم عشاق مثله ، أو اشارات (البرق والسحابة) يرسلها المحبوب يدل بها العاشق على قرب الاتصال . والغزالة هي ما يشير اليه ابن عربي في شعره من "معارف ربانية ، وانوار الهية ، واسرار روحانية ، وعلوم عقلية ، وتنبيهات شرعية)[١٣] . وقد اطلق العاشق معرفته بين الناس ، وصرح بحبه لكي يهتدي الحيارى والضالون . لكن هؤلاء "الاغراب" عن المعرفة الحقيقية اصطادوا الغزاله ومثلوا بها ـ لكنهم لم يتمكنوا من قتلها . لان المعرفة الالهية لاتغيب عن البشرية . اما العاشق فقد ظل يترنم بعشقه ومعرفته ، فيشجى له مخلوقات ، ويطرب لطربه الشهداء .

والبرق في شعر ابن عربي اشارة الى التجلي ، وقد عرّفه بقوله : "والبرق ابدا عند صاحب هذا القول مشهد ذاتي يذهب بالابصار لايكاد يتحقق" [١٤] واقتران البرق بالسحابة" اشارة الى حالتين : مشاهدة وخطاب . . . . ونزول المعارف الالهية من خلال السحاب ، يعني ابواب التجلي ودقائقه" [١٥] .

على هذا يكون المتكلمون مرتبين في الاسطر الاربعة الاولى بحسب مراتبهم من المعرفة الالهية . فهم يبدأون بالسيد وينتهون بصاحب الجلالة ـ هو الواجب الوجود ، لا كما يوحي اللفظ بظاهرة من "المملكة الدنيوية" [١٦] والغزالة المهداة هنا هي الغزالة السابقة بكل معانيها ، لاتفترق عنها الا بانها هنا جاءت في معرض الكشف الذي يكشف به الله عن بصيرة العاشق الفقير . لكن الغرباء عن هذه الحالات العشقية ينكرون ذلك على اصحابها ويشوهون مقاصدهم .

---

(١٣) ـ ترجمان الاشواق م . س ، ص ١٠ .

(١٤) ـ ترجمان الاشواق م . س ، ص ٩٠ .

(١٥) ـ م . س ، ص ١١٣ .

(١٦) ـ م . س ، ص ١٨٧ .

تقودني اعمى الى منفاي : عين الشمس
تملكتني مثلما امتلكتها تحت سماء الشرق
وهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة الرب نصلي
في انتظار البرق
لكنها عادت الى دمشق
مع العصافير ونور الفجر
تاركة مملوكها في النفي
عبدا طروبا آبقا مهيأ للبيع
وميتا وحي
يرسم في دفاتر الماء وفوق الرمل
جبينها الطفل وعينيها ومض البرق عبر الليل
وعالما يموت أو يولد قبل صيحة الموت أو الميلاد

المنفى هو هذه الحياة الدنيا ، والعمى هو حالة الجهالة التي تزيلها عين الشمس بالتجليات التي تتنزل بها على قلب الشاعر .

وقد نقلنا شرح ابن عربي لقوله (تملكني وتملكته) : تملكني من حيث انني مقيد به . وتملكته من حيث انه ليس للاسماء ظهور الافي الممكن فاني لو لم آخذها لم يظهر لها اثر ، اذ لا اثر في القدم ولا في القديم[١٧] ـ فليرجع اليه في موضعه .

وقد عاد الشيخ الاكبر الى هذا المعنى بعبارة اوضح وشرح اتم ، فقال :

فنالوا ، ونلنا لذتين تساويا فملك لمعشوق وملك لعاشق

وشرحه بقوله :

"فقالوا ونلنا لذتين تساويا : من باب ما ورد في الاخبار من اشتياق الجناب الاعز الى اهله . وقوله : تساويا ، يريد مقام الصورة التي خلق عليها . فملك

---

(١٧) ـ م . س ، ص ١٨٣ .

لمعشوق ، وملك لعاشق ، اي لكل واحد في صاحبه ضرب من التصوف بحسب مايليق والاحوال تفسيره" [١٨]

وأما الشرق والبرق فقد وردا مجتمعين في قول الشيخ الاكبر :

رأى البرق شرقيا ، فحنّ الى الشرق ولـو لاح غـربيـا لحن الى الغـرب

وشرحه بقوله :

(يشير الى رؤية الحق في الخلق ، والتجلي في الصور فأداه ذلك الى التعلق بالاكوان لما ظهر التجلي فيها . لان الشرق موضع الظهور الكوني . ولو وقع التجلي على القلوب ، وهو تجلي الهوية الذي كنى عنه بالغرب لحنّ ايضا . . . والى الشرق كان حنينه ، لان من الشرق لاح له البرق الذي هو التجلى وكان في عالم الصور ، فكان في باطن تلك الصور مطلب للعارف مغيب مبطون فيها . وهو الذي اشار اليه بقوله : ولو لاح غربيا . .)[١٩]

فصار معنى ـ ٤ ـ انني وهبت تلك المعرفة الالهية نفسي مثلما وهبت لي نفسها بأن جعلتني أراها في الموجودات ساعة التجلي . وبعدئذ تركتني وعادت الى موطنها الاصلي ، فأستغرقتني افكاري عنها وتخيلاتي لها ، وانا ابحث من جديد عن التجلي .

ايتها الارض التي تعفنت فيها لحوم الخيل والنساء

وجثث الافكار

ايتها السنابل العجفاء

هذا أوان الموت والحصاد

حين تنقطع المشاهدة ، يرجع العاشق الى عالم الواقع ، فيبصر القبح ويتمنى الموت

---

(١٨) ـ م . س ، ص ١٧٩ .

(١٩) ـ م . س ، ص ٥٤ .

والشهادة . فقد اصبح الاتصال منبع الابداع ، والعـودة الى الارض ـ بصورتهـا الراهنة ـ عودة الى الركود والعقم . ولايمكن أزالتهما الا بالتضحية بالنفس (الموت والحصاد) .

قريبة دمشق

بعيدة دمشق

من يوقف النزيف في ذاكرة **المحكوم** بالاعدام قبل الشنق ؟

ويرتدي عباءة الولي والشهيد ؟

ويصطلي مثلي بنار الشوق ؟

ايتها المدينة الصبية

ايتها النبية

أكتب الموت والفراق علينا ؟ كتب الترحال

في هذه الارض التي لا ماء ، لا عشب بها ، لا نار

غير لحوم الخيل والنساء

وجثث الافكار

لاتقترب ممنوع

فهذه الارض اذا احببت فيها حكم القانون

عليك بالجنون .

ها هنا وصف للشوق والمعاناة ، شوق النفس العارفة والمبدعة في مجتمع يشبه ارضا يبابا (لاماء ، لاعشب بها ، لانار) . هذا المجتمع محدود بحدود حاجاتـه الحسية القريبة الجامدة : (غير لحـوم الخيل والنسـاء / وجثث الافكار) . فحتى الافكار قد توقفت فيها الحياة فغدت جثث افكار .

النتيجة لهذا الوضع المتحجر ان الحب ممنوع بحكم القانون :

اصبح التعسف مؤسسة تتحكم بسير الحياة وتمنع تطورها . وبالتالي ، فان القابضين

على سير الامور في هذه المؤسسة هم "اموات" يمنعون جريان الحياة ، كما سنتبين من المقطوعة الختامية :

عدت الى دمشق بعد الموت
احمل قاسيون
اعيده اليها
مقبلا يديها
فهذه الارض التي تحدها السماء والصحراء
والبحر والسماء
طاردني أمواتها واغلقوا علي باب القبر
وحاصروا دمشق
وأوغروا عليّ صدر صاحب الجلالة
من بعد ان كاشفني وذبحوا الغزالة
لكنني افلت من حصارهم وعدت
احمل قاسيون
تفاحة اقضمها
وصورة اضمها
تحت قميص الصوف
من يوقف النزيف ؟
وكل ما نحبه يرحل او يموت
ياسفن الصمت ويا دفاتر الماء وقبض الريح
موعدنا : ولادة أخرى وعصر قادم جديد
يسقط عن وجهي وعن وجهك فيه الظل والقناع
وتسقط الاسوار

"لاينال الولي (الذي تحوله الابدية الى نفسها آخر الامر) صورته النهائية الا بعد موته" [٢٠] . وهذا ماشاهدناه عند الحلاج . غير ان ابن عربي افلت من حصار الموتى ونجا من القتل ليعود بعد الموت مواصلا رسالته ، مواصلا اشواقه واندماجه بصور الكون المتحولة ، واضعا امله في (ولادة اخرى وعصر قادم جديد) يسقط فيه الظل ـ ونحن نعلم ان مصطلح الظل عند البياتي يدل على حالة التفكك والتفسخ التي تجتازها الامة ، والقناع هو تعبير عنده عن حالة النفاق الاجتماعي ، وذلك كما ورد في قوله : (لو اكل الاباء هذا الحصرم المسموم / . . . / لسقط القناع عن وجه هذا الشاهد المشوه المجدور / وانحسر الظل عن الصورة ، واندك جدار الزور)[٢١] . فابن عربي ـ كالخيام والحلاج قبله (حسب البياتي ، طبعا) ـ يعيش بعد الموت منتظرا تحقيق الوعد بعصر نقي ، بريء ، حر وعادل . مثل هذا العصر انما يهل على الوجود على ايدي العشاق اصحاب "التضحيات في حياة الزهد والمجاهدة" [٢٢] ، ممن يحبون هذه الامة في الله ، لايبتغون من محبتهم أجرا ولا نفعا ويبتغون احداث التحول في المجتمع عن طريق اجراء تحول جذري في النفوس ، بحيث يرى المرء ربه في نفسه ويكتشف رسالة الله في خلقه عبر تأملاته .

هنا ، لايملك المرء الا ان يقارن قصيدة البياتي "عذاب الحلاج" بقصيدته هذه عن "تحولات ابن عربي" . فعلى الرغم من ان الاولى جاءت افخم بناء واوضح كشفا ، فان الثانية ادخل في طريقة التعبير الصوفي ووسائل تفكيره ، وبالتالي فهي اشد خصوصية . وبعبارة أخرى ، يستطيع القارىء ان يفهم قصيدة "عذاب الحلاج" دون ان يعرف شيئا عن الحلاج ، وبالامكان حذف اسم الحلاج فتبقى القصيدة قائمة دون كثير من اللبس ، عن متصوف تلقى الالهام من ربه وانطلق يبث

---

(٢٠) ـ مقالة لوى ماسينيون عن الحلاج في شخصيات قلقة في الاسلام ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، ١٩٤٦ ، ص٨٤ .

(٢١) ـ ٢٦٤ / ٢ .

(٢٢) ـ بدوي م . س ، ص ٦٥ .

كلمة الله بين عباده الى ان اصطدم بالسلطة الزمنية ، فدفع حياته ثمنا لاصراره على تحويل مسيرتها الطاغية المستغلة ـ وهو كان يعلم سلفا بالثمن المطلوب .

اما قصيدة البياتي عن تحولات ابن عربي ، فلا يمكن ان تفهم الا عبر المصطلح الصوفي ، كما استعمله وشرحه الشيخ الاكبر بالذات . والاهم من ذلك ، أن هذه القصيدة ، بمصطلحها ، وطريقة بنائها اللولبي مع ميل الى البساطة واللمحات السريعة ، ومنظورها الوجدي ، تلقي بظلها على الديوان كله ، وتجعله "دراسات" أو تأملات في احوال العشق والعشاق .

(٢) فقصيدة "عن وضاح اليمن[٢٣] ـ والحب والموت" ، هي دراسة شعرية عن العلاقة بين الحب والموت فالشاعر يقدمه في المطلع وكأن القدر كتب على جبينه الموت (متوجا بقمر الموت ونار نيزك يسقط في الصحراء)[٢٤] . وهو قد وهب حياته للحب لكي يجد من خلاله خلاص نفسه فاكتشف ان الحب الحقيقي يفضي بالمرء الى ربه : (لم اجد الخلاص في الحب ولكني وجدت الله) . من خلال هذه المقولة التي تحدد منظور الشاعر الى قصة وضاح ، يسرد البياتي قصة الحب في ـ ٣ ـ وكيف نذر الشاعر لمعشوقته نفسه والعالم : (قبلت مولاتي على سجادة النور وغنيت لها موال / وهبتها شمس بخارى وحقول القمح في العراق / وقمر الاطلس والربيع في ارواد . . . .) . هذه الهبات هي التعبير الطبيعي عن حب وضاح لمعشوقته التي تدخله قصرها في السر ، فاذا خافت عليه وارته في صندوق في قصرها . في ـ ٤ ـ يذكر الشاعر هواجسه . فهو في سرير المعشوقة يلحظ اشباحا تهدده . وفي ـ ٥ ـ تأتيه الرؤيا ، فيرى في منامه (كلب صيد ينهش النهدين / . . . . / ووجه عبد من عبيد

---

(٢٣) ـ وضاح اليمن هو عبدالرحمن بن اسماعيل الخولاني الحميري (ـ حوالي ٩٠ هـ)، كان يهي الطلعة يتقنع في المواسم ، وله أخبار مع عشيقة تسمى "روضة" . وقد قدم مكة حاجا في خلافة الوليد بن عبدالملك ، وقد ذهبت الاسطورة الى تصوير علاقة غرامية بينه وبين أم البنين زوجة الوليد ، واختفائه في نهاية غامضة . انظر الاغاني ٦ / ٣٠ ـ ٤٤ والفوات ١ / ٢٥٣ .

(٢٤) ـ ٢٧ / ٣ .

القصر / يطل من عيني ومن مرآة هذا الفجر / مقبلا نهديك ، في نومي ـ رأيت العبد ـ ممددا وعاريا فوق سرير الورد / مبتسما للغد) لكن وضاحا يتعلل بأن الرؤيا هاجس اتاه لخوفه من الوشاة والحراس ـ ومن غيرة الخليفة . في ـ ٧ ـ يحدث وضاح نفسه بأن الغيرة قاتلة : فغيرة عطيل ادت الى ان يقتل ديدمونة ، اما غيرة الخليفة فتجعله يقتل منافسه وضاحا . ومع ان هذه القضية تصبح أكيدة لدى وضاح بمرور الايام وكثرة المراقبة ، فانه يتأكد من الموت ولكن يوطن نفسه عليه ، حفاظا على حبه ، واسوة بكل العاشقين الذين يرون مصارعهم بأم اعينهم فلا يتراجعون : (ـ ٩ ـ لم أجد الخلاص في الحب ولكني وجدت الله) ، يكررها وضاح قبل ان يختفي من هذه الدنيا : (ـ ١٠ ـ مت على سجادة العشق ولكن لم امت بالسيف / مت بصندوق والقيت ببئر الليل / مختنقا . مات معي السر ومولاتي على سريرها / تداعب الهر في براءة ، تطرز الاقمار . . .) .

(٣) "يوميات العشاق الفقراء" تتحدث عن العذاب الابدي لكل الكادحين الذين يملكون من الوعي مقدارا يحلمون به في تغيير العالم ـ ١ ـ (نغتصب العالم بالشعر وبالثورة والوعيد / والموت والرحيل / نسقط اعياء على ارصفة التاريخ / نذبل في مناجم الفحم وفي أقبية الجليد)[٢٥] . لكن هذا العناء لايذهب سدى ، لانه إبحار (لمدن المستقبل البعيد / نرفع فيها راية العصيان / نموت في سجونها أحياء / نصنع للتاريخ كبرياء) وتمضي القصيدة على رسلها عارضة هذا النضال الجمعي عبر مرافيء التاريخ ، الى ان تطل الرؤيا :

ـ ٥ ـ

عانقني في الحلم ، غطى جسدي المحموم بالورود
وقبّل الورود
احسست ان الارض غطت وجهها بالنور

---

(٢٥) ـ ٤٣ / ٣ .

ووقع المحذور

فيده امتدت الى حديقتي واحرقت نارها الورود

وايقظت من نومها الطيور

وقطرات المطر الاحمر والزلزال والبروق

فهذا الحلم الغرامي لا يجوز ان يؤخذ على ظاهره . فهنا ايضا نجد ان النور هو النور الرباني ، وان الحديقة هي النفس العاشقة أو قلب العاشق[٢٦] وان اليد التي امتدت هي يد العناية الربانية لتوقظ العاشق من غفلته . وبدون هذا التفسير الباطني لايستقيم للمقطوعة الخامسة معنى في القصيدة ، بل وليس لها محل فيها . ـ فقبل ـ ٥ ـ ورد ماذكرناه من المعاناة الدائمة في كل العصور ، ثم ترشيح للرؤيا : ـ ٤ ـ (ماذا تقول الوردة الحمراء للبلبل في حديقة الشتاء ؟) فهذه الصورة الشفافة تعرض حال نسمة الحياة في الشتاء الـذي هو العقم واليبـاب . وبعد هـذا الترشيـح ترد الرؤيا ، ثم يقابلها الواقع بكل قسوته : (. . . . . / لم يظهر النجم ولكن ظهر السادة واللصوص / وشعراء الحلم المأجور . .) . وهنا ، ينفجر السؤال الكبير :

ـ ٧ ـ

من اين ياتي النور ؟

ونحن في كل العصور حجر الطاحون

نستبدل الاغلال بالاغلال في الطابور

يبيعنا الطغاة للطغاة والملوك للملوك

هذه الصورة الدائرية لعذاب مستديم[٢٧] ، تقابل بالاصرار على متابعة الهدف المنشود :

لكننا نظل صامدين

نموت واقفين

---

(٢٦) ـ "الخميلة : الروضة ، وهي قلب الانسان بما يحمله من المعارف الالهية" ، ترجمان الاشواق ص ،٣٧ .

(٢٧) ـ سبق وان استعملها البياتي في ٤٤٩ / ٢ . واماكن اخرى .

نبحر واقفين
لمدن المستقبل البعيد
نغتصب العالم بالموت وبالثورة والرحيل

والضحايا الذين يسقطون على الطريق ، لا ينهون المشكلة بل يبدأونها ، فهم يولدون من جديد ويتورطون من جديد ، وهكذا . . . والخلاصة ان البياتي نظم هذه القصيدة "للعاشق المجهول" ، كما يقيمون نصبا او قبرا "للجندي المجهول" .

(٤) "رسائل الى الامام الشافعي" [٢٨] تهدف الى البحث في التصوف العقلي . فللعقل باب يفضي الى القلب ومعرفة الله . تفتتح القصيدة بالامام الشافعي مع دليل . (قال دليلي : انها مدائن الابداع / فخذ مفاتيحك وافتح كل باب ينتظر في آخر الابواب / ولتغتصب بوردة الحب نهار العالم النائم في الاعماق / ولا تبح بالسر . . .) . ويبدو ان هذه المحادثة كانت في مطلع حياة الامام ، لانه في ـ ٢ ـ يقول : (قهرت في شبابه الجسد / لكنه كنهر هائج مأسور / حطم في اندفاعه السدود والجسور) ، ولكن مع مجاهدة الجسد واندفاعه ، ينبثق حب كوني في منتهى العذوبة .

ـ ٣ ـ

متيم قلبي بكل شيء
بجسد الوردة ، باللحم الطري الحي
بالموت والبحر وروح الليل
ومعجزات الفجر
ومع هذا الحب تهل الرؤيا بعد طول انتظار :

---

(٢٨) ـ ٥٩ / ٣ .

محمد بن ادريس الشافعي (١٥٠ ـ ٢٠٤ هـ) ، ولد في غزة بفلسطين ونشأ في مكة . زار بغداد مرتين ، وقصد مصر سنة ١٩٩ هـ . فتوفي بها . وهو احد الائمة الاربعة عند اهل السنة . ومن تصانيفه الرسالة والام وغيرهما

عمود نور لاح لي وواحة خضراء
يرتع في قيعانها سرب من الظباء
وعندما فوقت سهمي كي أصيب مقتلا
منها ومن بقية الاشباح
توارت الواحة والظباء في السراب
وارتفع النور الى السماء
واكتنفتني ظلمة وصاح بي صوت من القيعان :
أتيت قبل موعد الوليمة . . .

مشكلة المجاهد المجتهد انه لايأتي في زمن الوحي : (ـ ٦ ـ أتيت قبل موعد الوليمة / وبعد ان تفرق الضيوف) . لذلك فان مجاهدته تستمر (مستنجدا بقوة الاشياء) . والرؤى تتلامح امام خاطره ، دون ان تبلغ به احداها مرتبة الكشف الكلي اليقيني التي بلغها الحلاج او ابن عربي مثلا . فالشافعي هنا يناظر المعري في السفر ، وان كانت المعاناة متفاوتة لتفاوت الهدف . فالشافعي مثلا يرى (فراشة زرقاء / . . . . / ناديتها : عائشة . عائشة . لكنها لم تسمع النداء / ولم تر العاشق في جحيمه يزحف نحو النار / منتظرا في آخر الابواب) . وعند آخر الابواب (ابواب مدائن الابداع) تنتهي رحلة الامام ، ويقف مع دليله حائرين ، فيما الدليل يروي له عن بحث الاسكندر عن ينبوع الحياة ، وفشله في العثور عليه :
قال دليلي ، وبكى وخضلت لحيته الدموع
وسقطت فوق زهور الارض
فأصبحت حمراء ؛ قال :
"انها علامة القيامة
وشارة الامامة"

(٥) "قصائد حب على بوابات العالم السبع "ليست فقط قصيدة عن الشاعر ـ

العاشق ، بل هي ايضا محاولة واعية لتحديث العشق . فكما كانت شخصية الشاعر في السفر وسيلة للانتقال من الحلاج والمعري الى العصر الحديث ، فكذلك عشق الشاعر الحديث وسيلة للانتقال الى التجربة في حياتنا المعاصرة . لذلك تنطلق القصيدة من متحف اللوفر في باريس ولوحات بيكاسو عن المهرج ـ وهو رمز للعبث والانسحاق ـ ثم تنتهي المقطوعة الاولى : (اعود للبيت ـ وفي رأسي ضجيج مدن الامطار / وعنكبوت النار / اغلق باب غرفتي منتحرا بالغاز) . وهو فعل رمزي كناية عن الانسحاب واعتزال الحياة[٢٩] ، لان المقطوعة الثانية تتحدث عن اسباب الانتحار بأن تعرض ظروف تلك الحياة :

ـ ٢ ـ

عرفت ، ياحبيبتى ، كل سجون العالم القديم
لكنني اكتشف الان سجون العالم الجديد
والقهر والاذلال في الازمنة الحديثة
والموت في اقبية المدينة
وغرف الفنادق اللعينة
عرفت : كيف استبدل الطغاة
جلودهم في زمن الهزيمة
ولبسوا اقنعة جديدة
ورددوا الاغنية القديمة
رأيت ، ياحبيبتي ، كل طغاة العالم القديم
كيف ينامون ويأكلون
كيف يحبون ويضحكون
كيف يموتون وينتهون
لكنني اكتشف الان طغاة العالم الجديد

(٢٩) ـ ٣ / ٧٥ .

في زمن الطوفان
وثورة الانسان

العالم الجديد هو عالمنا المعاصر . فاذا كان هذا العاشق قد عاش مثلا الف عام ، فانه يحس باستمرار السقوط على وتيرة واحدة ، دون ان يرى فرقا بين طاغية وطاغية . النتيجة الوحيدة هي انه :

تبدلت اقنعة الممثلين ، وقع العالم في براثن الملقن
القابع في الظل وتحت رحمة المهرجين : بائعي الانقاض
فقتلونا قبل أن نحب ، ياحبيبتي ، وصبغوا المسرح بالدماء

والرؤيا التي تحملها القصيدة قاتمة مختنقة . فبعد أن قضى الساحر على نيسابور ، مدينة العشق القديمة ، ها هو يقضي على "اركاديا" مدينة الاحلام والسكينة في العصر الحديث : (ضاجعها وانتزع الدبوس / وأطفأ الفانوس) . العالم القديم والعالم الجديد ، نيسابور واركاديا ـ ثنائيات قد تجد تفسيرها في قوله :

ـ ٥ ـ

قدمت اوراق انتسابي لرسول الرب
وقوميسار الشعب
من اجل ان تشرق شمس الله
على الغد المسكون بالخوف وبالاشباح
لكنه سلمني لغرف التعذيب والسجون والبوليس
والنفي والتشريد .

لقد أخفقت كل الحلول للجمع بين الخبز والحرية لذلك يأتي التساؤل على شكل أنين حائر :

ـ ٦ ـ

من اين يأتي الحب ؟ ياحبيبتي ، ونحن محكومون بالاعدام

ونحن في السيرك وفي حديقة الحيوان
واللغة المومس والتاريخ والاوهام
والعقم واليباب
محاصرون منذ الفي عام
نحاول الخروج من دوائر الاصفار

وهو سؤال يشابه حرفيا ما نقلناه في ـ ٧ ـ من "يوميات العشاق الفقراء" الذين انفرد من بينهم العاشق الذي انتحر مختنقا بالغاز في باريس ، ليطل علينا في قصيدة "مجنون عائشة" (٣٠) حاملا نذره الى دمشق (مطاردا وجائعا للحب) ثم يلتقي بعائشة (وهي تطوف حول الحجر الاسود في أكفانها / وعندما ناديتها ، هوت على الارض رمادا وانا هويت) .

من تجليات عائشة ، انها (فتحت للبدوي وهو في غربته الابواب / فسار لايلوي على شيء وراء كوكب الصباح) ، لكن الشاعر حين عاد معها في العصر الحديث الى المنفى يقول (لم نجد بوابة البستان / . . . / كانت خيام الحب في الصحراء / منهوبة ، والبدوي حولها يداعب الرباب) ـ أي اننا وصلنا الى العصر العربي الحديث ، وبالتالي فأننا نقرأ :

ـ ٦ ـ

شاة بلا قلب يداوون بها المجنون

ـ ٧ ـ

رسائلي وكتبي احرقها الفاشيست
من قبل ان اكتبها في القلب
وختموا فمي بشمع الصمت
لكنني هربت من عاصمة الخلافة

---

(٣٠) ـ ٨٩ / ٣ .

مطاردا وجائعا للحب
وقاتلا مقتول

- ٨ -

في زمن الفوضى وعصر الرعب
اشعلت نار الحب

- ٩ -

وأسفاه ذهبت صيحتنا سدى

هذه الصيحات ذهبت سدى لان العاشقين يعيشان في عصور الانتظار ، أو في فترات الانتقال من حضارة الى حضارة :

- ١١ -

كنا حبيبين : طريدين وملعونين
ما بين نارين وعالمين
نكابد الغربة في المابين

ففي مثل هذه الفترات يصبح الحب عذابا في صدور المحبين ، أي يضيع في العالم الخارجي ولا يجد صدى له في الواقع أو بين الناس . (٦) ـ وهذا ما تبينه قصيدة "ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة باللغة المسمارية على الواح نينوى" [٣١] . حيث تسرد عائشة قصتها منذ ايام الاشوريين : (أحبني آشور بانيبال / مدينة بني لحبي وبنى من حولها الاسوار / . . . . / عاصفة كان وفأسا في يد القدر / تهوي على جماجم الملوك والقلاع والمدن) غير ان عائشة تكره القسوة وتنفر منها (أحبني ، لكنني ، أواه ، لم أكن احبه ، فماتت الاشجار / وجف نهر الجنة الفرات / واختفت المدينة) ، وتنتهي قصة الحب الكئيبة هذه بعائشة تباع في سوق الرقيق .

---

(٣١) . ١٣٣ / ٣ .

(٢) الفصل الثاني من هذه القصة ، كما ترويه عائشة : (أحبني الساحر والشاعر والمحارب / . . .[٣٢] / بكى على قبري ورش دم طفل يافع ذبيح . . .) تدب الحياة في عائشة وتتفق مع الفارس الشاعر على الهرب (لكنه لم يكمل الحديث ، فالجنود / داسوه بالاقدام / واقتلعوا عينيه / وكان في انتظارهم آشور بانيبال) ومرة أخرى تباع عائشة سبية في مدن الشرق تعاني من شتى التحولات ، ثم لاتجد خلاصها الا في نبوءة أرميا : (أرميا النبي ـ قال : / هكذا سادع القواد / والامراء يثملون وينامون الى الابد) ، لكن القصيدة تنتهي مع النبوءة ، دون ان نعرف ان كانت عائشة تحررت إم لا .

(٧) مثل هذه النهاية الغامضة ، نجدها في "مرثية الى اخناتون" [٣٣] ، حيث يروي جريمة تدمير مدينة الشمس ، ويورد ما دوّن اخناتون على نقوش قبره المنهوب من صلوات للشمس وتمجيد النور وعشق الابداع والخلود . وتنتهي القصيدة بمشهد الملك الاعمى (أوديب) يبحث عن طرق تؤدي الى اطلال مدينة الشمس ، ويلمح (شبحا في غرف الدفن يعيد رسم معبوداته ، حلت به اللعنة فأستحال تمثالا من النحاس / يشير في ازميله نحو الصحارى باحثا فيها عن النار وعن ملامح الانسان) .

عند هذا الحد يمكننا ان نتحدث عن اختفاء تقنية البحث . فالابطال العشاق

---

(٣٢) ـ هذا التصنيف وضعه بودلير واضفى عليه السرياليون معنى وجوديا ، أنظر: والاس فاولي ، عصر السريالية ، ترجمة خالدة سعيد ، بيروت ١٩٨١ . ص ٣٧ .

(٣٣) ـ ١٤٣ / ٣ .

اخناتون : فرعون من السلالة الثامنة عشرة ، حكم بين ١٣٦٩ ـ ١٣٥٣ ق . م . وهو ابن امنحوتب الثالث . لذا بدأ حكمه باسم امنحوتب الرابع ، لكنه بعد ان نبذ عبادة آمون في طيبة من أجل قرص الشمس آتون غير اسمه الى اخناتون وحطم نصب بقية الالهة . شيد عاصمة جديدة في تل العمارنة حيث وجه اهتمامه هو وزوجته نفرتيتي للفن والادب ، مما ادى الى ضياع سوريا والنوبة من يده . كما ان عقيدته التوحيدية ابعدت عنه الكهنة الاقوياء الذين نجحوا في تدمير عبادة آتون من بعده ،

En. International, Vol I, (1977). P. 205.

في هذا الديوان يروون ما صنعوا وما سنح لهم ان يفعلوا بسبب العشق ، دون ان تحركهم رؤيا او تجذبهم فكرة البحث عن عصر ذهبي او مدينة مسحورة او فاضلة . كذلك يمكننا أن نشير الى اختفاء الشكل الشعري : فالقافية المتشابكة الجميلة الموحية في قصائد الجزء الثاني من الدواوين ، والجملة الشعرية الموقعة او ذات الوقع الظاهر ، والصورة المحددة تحديدا دقيقا حتى كأنها نقشت نقشا ـ كل تلك الشيات اختفت لتحل محلها في هذا الديوان الجملة الطويلة ذات الايقاع الخافت الذي يقرب الشعر من النثر ، كما في مطلع قصيدة "من كتابات بعض المحكومين بالاعدام بعد سقوط كومونة باريس" [٣٤] حيث نقرا : (ولدت في عصر الخيانات وفي ازمنة العذاب والثورات / كان ابي عبدا على محراثه مات ، وكنت شاعرا جوال) . الا ان الشاعر يحاول أن يعوض عن الجملة الموقعه والقافية والصورة الملائمة بتقنيات أخرى كالتهويل في قوله : (رأيت في تكهن الغيب وفي طوالع النجوم / وفي تصاريف الليالي : طائرا مفترسا يأتي مع الفجر فينقض على القطيع / ممزقا اوصال هذي المدن الشوهاء . .). ومع التهويل تأتي النبوءة .

- ٤ -

دم على الكنائس القوطية الحمراء
دم على الاجراس
دم على قصائد الامطار واللوحات
دم على دفاتر الاطفال
دم على باريس
يهطل مدرارا على بيوتها ويسقط الجليد

هذه النبوءة تأتي في بداية اقامة كومونة باريس ، ولكن بعد ان يحاصر الجيش باريس يرى المتكلم المسيح (يحمل سيفا بيد وغصن زيتون بأخرى) . وحين يجتاح

---

(٣٤) ـ ١٠٧ / ٣ .

الجنود باريس يصيح : (لتحترق باريس / فحبنا جرح . وهذا الدم في سمائها نبوءة الحريق) . تسقط المدينة ويسجن الثائر فيتذكر إمرأة احبها ، ويكتب لها رسالة طويلة (تحكي عن العذاب والحضور / ومعجزات النور) . حين يأتيه الجلاد يحلم بميتة كالحلاج : (فلتحملي ، اماه / نعشي على فراشة البرق الى الحقول والغابات / ولتنثريني في الضحى رماد) ، وذلك اشارة الى ماتولد من "اساطير شعبية حول شهادة الدم وخصب رفات الحلاج التي قذف في النهر والتي تقدس المريدين الذين يشربون منه . . . وهذا تشويه جسداني لهذه الحقيقة ، وهي ان دم الشهود[٣٥] بذرة روحية للمعترفين بالايمان تضمن اتصال الشهادة واستمراها . "

ان الربط بين العشق والقضايا الخاسرة ، من ثورة اخناتون الى كومونة باريس جعل العشق ذاته يبدو قضية خاسرة ، واشاع في الديوان جوا خانقا قاتما ، ولاسيما بعد انحسار البحث عن المدينة الفاضلة والصراع في سبيل بلوغها فكأن العاشق ما ان يعي عشقه حتى تفتح له ابواب السجون وتشحذ له الفؤوس والمقاصل دون ان يتمكن من عمل شيء او ترك اي اثر في الدنيا . فعائشة تقاد سبية الى البيع ، واخناتون يرقد في قبره يوزع اللعنات على منتهكي معبده ، والثائر في كومونة باريس ينتقل من مذبحة الى سجن الى مقصلة دون ان يجد وقتا يحلم فيه بالعالم الذي قاتل في سبيل تحقيقه حتى قُتل . وحتى تقنية تشويه الاخر ، لاتزيد كثيرا في توضيح قضية العشق او جلاء ملامح البطل . فنحن نقرأ في "الكابوس" [٣٦] : (يسقط ريش الملك ـ الطاووس / وهو على سريره يمارس العادة او يخون . .) فلا نجد للصورة التي فصل فيها الشاعر علاقة كبيرة او وثيقة مع الفقرة التي تليها . والتي يريد بها الشاعر ان يختم القصيدة والديوان :

---

(٣٥) ـ شخصيات قلقة في الاسلام ، ص ٧٨ .

(٣٦) ـ ١٤٧ / ٣ .

- ٥ -

تهاجر الطيور في منتصف الليل الى شواطيء النهار
وانت في جحيمك القطبي لا تذعن لليل ولا تنهار
تقاوم الصقيع والكابوس
تصنع للانسان في سقوط ذاكرة جديدة

٢ - المحبـــوبـــة - الام :

هذا المشهد يتضخم في ديوان كتاب البحر ، لان الديوان غزل فردي يلعب فيه صوت الشاعر المتكلم كل الادوار في غياب الاقنعة التي تساعد على تبديل الادوار وتعددها . لذلك استعاض الشاعر عن الاصوات والاقنعة بقصص متعددة ونقلات سريالية وانخطافات تخفف من رتابة الصوت المتكلم وتكرار الفكرة ، وكثافة "الانا" الصادرة عن تيار الشعور ، وهي تقنية جديدة تسيطر على الديوان . فقصيدة "الاميرة والغجري" (٣٧) تبدأ على الشكل التالي :

- ١ -

أدخل في عينيك - تخرجين من فمي -
على جبينك الناصع استيقظ - في دمي تنامين
على سرير امطار صحارى التتر الحمراء -
مجنونا اناديك بكل صرخات العالم
الوحشية السوداء واللغات . . .

ويستمر ابحارا في اللهب الكامن في عينيها منذ الالف الثالث قبل الميلاد . ثم تواجهنا هذه الفقرة : (من صحراء التتر الحمراء / من باريس الى صنعاء / كانت عربات الغجر السعداء / تمضي حاملة مولاتي ، وانا خلف العربات . .) يعقب

---

(٣٧) - ١٨٦ / ٣ .

ذلك انفجار عاطفي (مجنونا كنت انادي باسمك : كل الاسماء / كل المعبودات وكل زهور الغابات وكل الرايات) . واعترف بأن القصيدة لم تفض بي الى اي هدف . فالقصيدة العاطفية تؤكد انفعالا أو تطرح قضية عاطفية أو تصور وضعا . اما ان تكون القصيدة متباعدة الاجزاء يربط بينها تصور عقلي لاطوار عاطفية متعددة ، فأمر مرهق . ان تلبيس المرأة باللانهاية ، أو اسباغ صفات عليها ، امر لايخدم دائما قصيدة الغزل . فهدف الشاعر في "الاميرة والغجري" ان يوحد المحبوبة بالمحبوب الاعظم ليوحد حبه لها بحبه له : (باسمك ، مجنونا ، كنت أنادي الله) ـ وهو شعار قريب من شعار وضاح اليمن : (لم أجد الخلاص في الحب ولكني وجدت الله) . سوى ان هدف قصيدة وضاح قرن الحب بالموت ، وهدف هذه القصيدة قرن الحب بالجنون . هذا التوحيد يمر عبر تداخلات وتحويلات سريعة الى حد انها لا تبلغ الى النفس الا بعد كد الخاطر ، واجهاد القريحة ، واستيلاء الكلال على النفس وهذا ينطبق ايضا على "سيدة الاقمار السبعة"[٣٨] :

سيدة الاقمار السبعة في داخلها ترحل
تستخرج ياقوت نهار الاسطورة ـ تحلم
بالنجم القطبي ـ وفي ذاكرة الزمن الموغل
في عربات الغجر الساعين وراء المطر
الرفح ـ النور ـ تغني لليل الاغريقي . . .

وتمضي القصيدة منتقلة بين الاحلام والمدن والافكار والاساطير والانهار . . . الخ . حتى نصل الى بيت القصيدة :

ـ تعالي نهرب
عبر جبال الليل ـ قالت : اهواك
ومدت يدها للقمر المصلوب على بوابة

---

(٣٨) ـ ١٩٧ / ٣ .

بيت الزوج النائم كالدب القطبي على
أطراف الصحراء ـ وقالت : بدأ الموت بهذا
العالم يفقد معناه ـ ومدت يدها الاخرى
نحوي ـ سقط النيزك في الغابة ، احرق
كل الاشجار . . .

هذه الزوجة هي "العاشقة"[٣٩] التي :

كانت تتمنى : لو مات العالم
لو زحفت كالكلبة تحت الامطار
لو ضربت بسياط من نار
لو حملت قربانا للبحر المستلقي
تحت الشرفات
لكن الموعد فات

أي ان المرأة جبنت عن الهرب . . بعد أن بلغ بها الشاعر حدا وحّدها به مع بطلات كتاب الموتى وصلوات الفراعنة لالهتهم .[٤٠]

ثمة تنويع مفيد على هذه الطريقة وهو ادخال شيء من الواقع المحسوس ليحد من سيولة التحولات ـ خاصة وان تسارعها وكثرتها يجعلانها غير مقنعة ولا مؤثرة . فقصيدة "المعبودة" [٤١] تبدأ بشكل معقول : (انتظرتك عشرين عاما في المنفى دون جدوى / حتى وجدتك من الوطن / ايتها المعبودة ، ايتها الحمامة المقدسة / انت منفاي ووطني وقصيدتي المنتظرة) ، ويستمر البث على هذه الوتيرة من الشعر والحلم والوله بالولادة الجديدة التي جعل الحب الشاعر يعانيها . فجأة تنتقل القصيدة الى شكل جديد :

---

(٣٩) ـ ٣ / ٢٦٩ .

(٤٠) ـ ٣ / ١٦٧ .

(٤١) ـ ٣ / ٢٤٣ .

عشقتك في المنفى وانت صبية
وكان هوانا في الجوانح يكبر
فلما التقينا بعد نأى وغربة
رجعنا الى ارض الطفولة نبحر

وهذا يظهر بوضوح ان سيولة المضمون يعقبها التسيب في الشكل ، وان ملموسية المضمون (Concreteness) تؤدي الى شيء من الضبط في الشكل ـ علما بأن القصيدة لاتخلو من الشطحات ، لكنها في الغالب مفرغة من التصور الذهني والافكار العقائدية والتحولات السريعة التي تنصهر في القصيدة بنار الشعر والشعور .

كل هذه التصورات اجتمعت في قصيدة تنصهر عناصرها في وهج عاطفة جامحة رغليان افكار انحلت الى مكونات جديدة تقع في المنطقة الوسطى بين الفكر والصور ، على النحو التالي :

رحلت عين الشمس
حلت مولاتي
رحل البحر الابيض
رحلت بيروت
رحل الشاعر والمقهى
رحل الغجري ـ المطر ـ السحب ـ الكلمات ـ الضحك
النور ـ النار
عادوا للوطن ـ المنفى
كي يولد طفل الارق ـ الوحشة ـ راقصة العاطفة ـ
الشعر ـ القيثارة
رحلت مولاتي

فلنرحل يا ديك الجن ـ أمير المنفى وصديق الشعراء ـ
الفقراء

هذه الطريقة ، تصنع من التكرار شيئا أكثر من مجرد التأكيد على المعنى أو ترديد ايقاع الجملة لتحطيم وعي المتلقي ورميه في دوار يستسلم معه للفيض الصوري الذي يتحول الى رموز في وجدانه[٤٢] ـ كما يفعل الرمزيون . صحيح ان تكرار فعل "رحل" يوقع في النفس معنى الرحيل ، ولكنه رحيل يشمل مرة المعشوقة ومرة البحر الابيض ومرة بيروت ومرة الشارع والمقهى ـ برحيل المعشوقة رحلت كل الاشياء الارضية ، رحلت الجغرافيا او رحل هذا القسم من العالم عن الجغرافيا كليا وتلاشى اذن فالرحيل شامل . يعقب هذا الرحيل من نوع آخر : رحل الغجري ، الذي هو الانطلاق مع الفطرة نحو الفرح واللذة ـ المطر الذي هو الري والنقاء ـ السحب التي هي بشير بالمطر ـ الكلمات التي تحمل الانس والمعرفة ـ الضحك الذي تستثيره الكلمات ـ النور الذي هو فرح العالم وقدسيته ـ النار التي تظهر وتدفيء وتصنع : رحلت عناصر الحياة والخصب والنماء والابداع . فماذا حل محلها في حياة الشاعر ؟ هذا ما يظهره قوله : (عادوا للوطن ـ المنفى / كي يولد طفل الارض ـ الوحشة . . .) .

بهذه الطريقة تتم محاصرة المعنى وضغطه لينحل الى صورةونغم يوحيان بحالة الوحشة في اوسع مداها دون تحديدها باسم أو صفة . فهي حالة ملونة متنقلة وهذا التدرج ضمن الحالة الواحدة ، يوقع في النفس نقلات وتحولات ابلغ اثرا ، واكثر اقناعا ، من التحولات السريعة المتعددةالتي رأيناها في القصائد السابقة . فهذا هو المقطع الثاني ، من قصيدة "الرحيل الى مدن العشق"

الله والقيثار في لهفتي
اليهما اوقدت نار الدليل

---

(٤٢) ـ انطون غطاس كرم ، الرمزية في الشعر العربي الحديث . بيروت ١٩٤٩ ص٨٣ .

برّح بي العشق وها انني
أموت في بوابة المستحيل

وفيها فكرة العود الابدي مقترنة بالعشق المتجدد :

وفي فؤادي حسرة : انني
سوف اعود عاشقا من جديد
اختار نفس الدرب ، نفس اللظى
ونفس حبي الرافض المستريب

وفيها اتحاد بالطبيعة :

عنواني البحر وبيتي على
مشارف الصحراء عبر النخيل
رسائلي الطيور في بحثها
عبر مدار الارض عن أرخبيل
وكتبي الجبال في عريها
إذ تكتسي عباءة من جليد

وفيها التبتل للحرف بغربته عن هذا العالم ، وانانيته التي تطالب الاديب دائما ان يضحي بحبه في سبيل فنه :

ووطني الحرف ومنفاي لا
أبرح في حضرته أستعيد
كل حبيباتي على سوره
انطفأن أو متن كضوء بعيد

كما ان في القصيدة صيحة الشاعر ـ العاشق ـ المحاصر ، في وقفة تذكرنا باللزومية اليائسة التي وضعها البياتي في قصيدته "محنة ابي العلاء" [٤٣] ولا سيما ان

---

(٤٣) ـ ١٦١ / ٢.

الشاعر هناك يقول : (ياحافر البئر بأوجاعه ، وهنا : (يا مشعل الليل باوجاعه) ، مما يجعل قصيدتنا هذه اقل سوداوية واكثر تآلفا مع جو الحب :

يامشعل الليل بأوجاعه
ومالىء العالم قالا وقيل
العاشق الاعمى بقيثاره
يرسل خلف الليل هذا العويل
ومدن الطاعون في صيفها
تحاصر العاشق وابن السبيل

وأخيرا ثم مشهد التجلي والاختفاء ، المعروف في شعره من الحب :

أهواك : قالت ، وانتهى المـ . . .
. . . شهد الاول والثالث بعد المئتين
من أين يأتي النور ؟ والليل في
كل الدروب يرصد العاشقين

فالمقطع الاول اذاً تلخيص او استعراض لتقنيات البياتي وفكراته (**Themes**) القديمة : في حين ان المقطع الثاني الذي بدأنا به التحليل (رحلت عين الشمس / رحلت مولاتي . .) تكثيف وتعديل لتقنياته وفكراته الجديدة ، وكذلك ـ ٣ ـ حيث نقرأ : (بيكاسو في المنفى / يشعل باللون البحر وقصر الكاهنة العذراء / يتسول فوق قمة ضوء الشمس الزرقاء . . . .) ، وفي ـ ٦ ـ يجتمع كل عشاق الابداع وعشقياتهم ؛ (في نهر الموت / يبكي حكمت ـ لوركا ـ ايلوار ـ يبكي المتنبي وابو تمام / تبكي ليلى المجنون ، وعائشة تبكي الخيام / وانا ابكي ، وخزامى تبكي في المنفى الاطفال ـ الشهداء . . .) . أما ـ ٥ ـ و ـ ٧ ـ فهما عن الشعراء الذين يتساقطون في عصر الارهاب (لكنهم بعد السقوط ، على الخرائط يتركون / بصماتهم كشهادة للقادمين) ، يتلو ذلك عودة الى الرحيل ، في محاولة لجمع العناصر

المتفرقة في المقطوعات السابقة ، وتركيزها في رمز واحد هو النار الابديـة :

رحلت مولاتي وخزامى رحلت في عصر الارهاب
سأظل أحبك : انت النار ـ العشق ـ المنفى ـ
تونس ـ بغداد
سأظل أحبك : انت النار الابدية في عري الصحراء

وتاتي الخاتمة لتعطي المعنى النهائي لهذه المقولة التي تستغرق حوالي عشرين صفحة ، فتقلب المعاني بحيث نضطر الى قراءة القصيدة من جديد :

(١١)

يسائلني العراف عن نار بابل
وما خبأت في باطن الغيب بابل
وكان على اقدامها النجم ساجدا
وكان على الاسوار حبي يقاتل
فصليت للنيران في عرصاتها
وقال مغني الحب ما انا قائل

واذن فالرحيل الى مدن العشق هورحيل الى بابل وفي سبيل اقتباس نارها ، والمعشوقة الراحلة هي (النار الابدية في عري الصحراء) أي النار المقدسة ، جذوة الابداع والحضارة ، لهذا ترى الشاعر يتبعها في مطارات العالم وفي مدن العذاب .

مرة اخرى نلاحظ ان الشاعر يستعمل الصور المشتتة حين يكون الرمز في طور التكوين ، فاذا استوى وتكاملت ابعاده ركزه في أبيات عمودية ـ وان كان هنا قد استعان ببعض ماورد في قصيدة "الكاهنة" : (كنا باعماق ليالي بابل / كنا على اسوارها نقاتل)[٤٤] .

وعـلى الرغم من ان الشـاعر ، بصـورة عامـة ، يميل الى ان يـدمج الحب

---

(٤٤) - ٣ / ٤٦٩ .

بالعشق ، فان الحب ، بما هو توجه ذات نحو ذات أخرى متعينة ، يطل علينا في عدة قصائد من ديوان سيرة ذاتية لسارق النار . ففي "قصائد عن الفراق والموت" [٤٥] قصة عن أمير عربي من أسبانيا كان له سبعة ابناء أغوت احدى الجنيات اصغرهم . والقصيدة تنويع على فكرة "الحب والموت" في "وضاح اليمن" . وهو يتبع فيها تقنية القصاص الشعبي في السرد ، فيقول :

(١)

قمر عراقي على الاشجار يمسح خده
ويدق بابا بعد باب دون جدوى
فالاميرة قبل ان يستيقظ الفقراء ، كانت
في جناح يمامة رحلت
ولم تقل : الوداع . فمن رآها
فليبلغها السلام .

وكان قد لجأ الى التطرف وشيء من الطرافة في قصيدة "المعبودة" [٤٦] ، فبعد أن اكتشف الحب (على خريطة الجسد) وعاد مقيدا بالنار والسلاسل (منتظرا قيامه الشاعر والساحر والمقاتل) رحل نحو مدن الحلم ليبني للمحبوبة اهراما على الفرات . وهنا توقف ليقول لها :

(١٢)

العشاق الصغار
يمحون اسماء حبيباتهم ويبقون على اسم
الاخيرة منهن فقط
أما انا فقد أبقيت عليهن ، ليخدمنك

---

(٤٥) - ٣ / ٣٢١ .

(٤٦) - ٣ / ٢٤٣ .

وإذا أمرت ، فسأطردهن في الحال

وعلى الرغم من ان ديوان قمر شيراز يدور في معظمه عن احوال الشعر والشاعر ، فان للحب فيه نصيبا وافرا ، نذكر في هذا المقام قصيدة "أولد واحترق بحبي" [٤٧] التي تسرد قصة حب الشاعر لفتاة فرنسية يسميها "لارا" ويراها (قطا تتريا) مثلما تطالعه صورتها في لوحات اللوفر والايقونات (كانت لارا تثوي تحت قناع الموت الذهبي وتحت شعاع النور الغارق في اللوحات) . وهو يعود من غربته ليسأل عنها فيكون الجواب : "لارا ، انتحرت" ، فيشرد في :

أوحال حقول لم تحرث ، استنجد بالحرس الليلي
لاوقف في ذاكرتي : هذا الحب المفترس الاعمى ، هذا
النور الاسود ، محموما أبكي تحت المطر المتساقط
أطلق في الفجر على نفسي النار .

الصورة التي تتكرر في المقطوعات (تدعوني ، فاقرب وجهي منها ؛ محموما ابكي لكن يدا تمتد ، فتقذفني في بئر الظلمات) ، وهذه اليد في تارة اخرى تمسح صورتها ـ المهم ان هذه اليد تتدخل دائما لتترك الشاعر وحيدا ، مثلما ماتت لارا وحيدة . وهذه هي الرؤيا في القصيدة :

(١٢)

شمس حياتي غابت : لايدري أحد . الحب وجود اعمى
ووحيد . ما من احد يعرف في هذا المنفى احدا . الكل
وحيد . قلب العالم من حجر في هذا المنفى ـ الملكوت

هذه الغربة بين المحبوبين تلقي بظلها على قصيدة "حب تحت المطر" [٤٨] ، حيث يلتقي غريبان : (قالت عيناها : "من انت ؟" أجاب : "أنا ؟ لا ادري . "

---

(٤٧) ـ ٤٨٥ / ٣ .

(٤٨) ـ ٥٢٣ / ٣ .

وبكى) . ثم يفسر هذا البكاء بأن طفولته العجفاء هي التي تبكي :

(٣)

كانت تبكي في داخله سنوات طفولته الضائعة العجفاء

ونحن ، لو راجعنا ديوانه الاول ملائكة وشياطين ـ حين كان ما يزال غير بعيد العهد بالطفولة ، لوجدناه يقول لاحدى الفتيات انه يحبها لانه يرى فيها صورة أمه التي حرم منها في طفولته المبكرة :

انا أهواك ؟ لست ادرى لماذا ؟
الانّي وجدت صورة نفسي
أم لاني حرمت من عطف أمي
فنشدت الحنان منك ليأسي
أم لاني رايت فيك مثالا
لمعان تظامأت تحت حسي ؟
فدعيني اهواك للحب حتى
يحفر الحب في فؤادك رمسي[٤٩]

وفي قصيدة أخرى ، يقول :

ظمآن للالوان والعطر وللغرام العاصف المر
لخمرة يصرعني وهمها لغير ما في الخمر من سكر
الى اب حان وام لها أبث همي دون ما عسر[٥٠]

فاذا أضفنا الى ذلك ان البياتي ، في شعره الكثير الغزير ، لم يصور امرأة طبيعية كالمرأة التي نراها في شعر نزار قباني مثلا ؛ وما يرافق خطابه الشعري عن المرأة من دخول الى عالم الموتى ، وفكرة الموت والعودة ، ونوم العصور في القبور ، واجتياز

(٤٩) ـ ٣ / ٥٢٣ .
(٥٠) ـ ١ / ١٢٨ .

الدهاليز والسراديب السرية ، واخيرا تماهي صور النساء واحدة اثر الاخرى في صورة امرأة مفترضة لم يقابلها الا في الحلم ؛ هي عائشة ـ فان كل ذلك يدفعنا الى الظن ان الشاعر يرى صورة الام او يبحث عن صورة الام فيما يقابل من نساء ، ولذلك يتماهين وتتلاشى صورهن الذاتية ، ويمتنع انشاء علاقة (في الشعر) معهن .

فاذا عدنا الى قصيدة "حب تحت المطر" وجدنا ان الشاعر ، بالرغم من انه لايعرف نفسه ، فانه يعرف تلك المرأة معرفة غامضة ، معرفة قبلية اذا صح التعبير ، معرفة على الطريقة الافلاطونية تنطبع في ذهنه من قبل ان يولد ويجيء الى هذا العالم ، ولهذا ، فليست هذه المرأة غريبة عنه ولا معروفة له بشكل تام في احدى الحالتين ، فهي غريبة ـ معروفة ، بقدر ما هي بعيدة ـ قريبة :

(٤)

كان يراها في الحلم كثيرا منذ سنين ، كانت صورتها
تهرب منه اذا ما استيقظ او ناداها في الحلم وكان
بحمى العاشق يبحث عنها في كل مكان . كان يراها
في كل عيون نساء المدن الارضية بالازهار مغطاة
وبأوراق الليمون الضارب للحمرة ، تعدو حافية
تحت الامطار ، تشير اليه : "تعالَ ورائي"

اليست هذه هي حالة طفل يتذكر امرأة عزيزة عليه عرفها في طفولته ثم فقدها الى الابد ، فراح يبحث عنها في كل وجوه النساء : هذا البحث هو الذي جعل لجملة "تعالَ ورائي" مفعول السحر ، فظهر صداها في رومانس البحث عن المدينة الفاضلة التي استحالت ثورة ثم استحالت امرأة ليست من بين النساء ، هي عائشة .

لذلك تلازمت العبارة والصورة على الشكل التالي :

(٧)

و "تعالَ ورائي" ظلت في لحم السنوات العاري
ودم الحب المغتال
جرحا لايشفى وحنينا قتال

(٨)

كان يراها في كل الاسفار
في كل المدن الارضية بين الناس
وبناديها في كل الاسماء

ولهذا السبب ايضا ـ ودون كبير تعسف ـ يتلازم ايضا مع البحث والتماهي كل من العنف او الموت والحمى او الجنون :

قال : "اقتليني ، فانا أحب عينيك"
وضاع الصوت .
شوارع المدينة
موحشة بعدك حتى الموت[٥١]

على ان قصيدة "قمر شيراز" [٥٢] تؤدي كل هذه المعاني دفعة واحدة، وقد أخرناها لنجعل التحليل امامها كاشفا لها ولكي تكون هي دليلا على صحته .

وفي ـ ١ ـ نقرأ : (اتعبد فيها : فأرى مدناً غارقة في قاع النهر النابع من عينيها ، يتوهج سحر عسلي : يقتل من يدنو أو يرنو أو يسبح ضد التيار : ارى كل نساء العالم في واحدة تولد من شعري) لكننا ، مع ذلك ، لانرى ملامح انسانه معينة ـ أما هو فمشغول بجنونه : (مجنونا بالنهر النابع من عينيها / بالسيل الجامح والفيضان / باللهب المفترس الجوعان / أسبح من غير وصول للشاطيء ، اغرق

(٥١) ـ ٣١٣ / ٣ . "المخاض"
(٥٢) ـ ٥٠٥ / ٣.

سكران)

وقد شاهدنا ان شعره كله يخلو من أي وصول للشاطيء ـ فاللقاء مستحيل : كلما مدت يدها وقالت له : اهواك ، تختفي المرأة ويتغير المشهد ، لان الام الطيبة ، بصورتها الغامضة ، تفرض تحريما يغدو الوصول معه مستحيلا . ولهذا لانجد ايضا في شعره موقف الرفض أو التأبي على المرأة في شيء :

(٨)

قولي للحب : "نعم" أو قولي "لا"

(٩)

قولي : « أرحل » فسارحل في الحال

قولي : "اهواك"

أو قولي : "لاأهواك" .

ولاستكمال تحليل رؤيا الحب عند البياتي ، يجب ان نلحظ ظاهرة جديدة بدت في الجزء الثالث من ديوان البياتي ، وهي ان مشهد اللقاء اذا لم ينقطع او يتغير فان الحلم يتخلله ، كما في قصيدة « حب تحت المطر» :

قالت عيناه لها: "حبيني" غرقا

في حلم : فرآها ورأته في ارض اخرى تحرقها

شمس الصحراء . ابتسما ، عادا من ارض الحلم . أراها

صورته بلباس البدو الرحل . قالت : "من انت ؟"

أجاب : "انا لاادري" وبكى . كانت صحراء

حمراء

تمتد وتمتد الى ماشاء الله

لتغطي خارطة الاشياء

لنلاحظ ان المشهد حين انتقل من الحلم الى الواقع ، لم ينتقل الى الواقع

الراهن الذي يعيشه البطلان ، وانما تم الانتقال الى ماض مجهول لايمكن تحديده : (أراها صورته بلباس البدو الرحل) ، فهو ماض عرقي يفقد فيه المرء هويته الفردية . وبما ان الشاعر كان في بحران التحول الى نموذج بدئي ، فقد كان كلما سألته المرأة "من انت ؟ " أجابها : "أنا ؟ لاادري" . لكنه ايضا فيما كان يعاني التحول ، كان يحاول ان يتذكر المرأة التي قابلها دون معرفة سابقة ، لكنهما كانا : (مغتربين التقيا تحت عمود النور ، ابتسما وقفا واشارا لوميض البرق وقصف السحب الرعدية) . بعد هذا المطلع الذي يصف اللقاء المباغت سارا وكانت المرأة فرحة (سارا تحت المطر المتساقط ، حتى الفجر ، وكانت كالطفل تغني ، تقفز من فوق البرك المائية ، تعدو هاربة وتعود) . يتكرر السؤال ويتكرر الجواب ، ثم يعتنقان ويفترقان على موعد . بعد ذلك يتذكر انه (كان يراها في الحلم كثيرا منذ سنين . كانت صورتها تهرب منه . . . . تشير اليه : "تعال ورائي"):

(كانت تنشب في داخله معركة بين المعبودات : واحدة ماتت قبل الحب واخرى بعد الحب واخرى في المابين واخرى تحت الانقاض) .

هذا الوضع هو بديل عن التماهي ، لان المقطعين السابع والثامن يأتيان بعده ، فقوله في ـ ٨ ـ (كان يراها في كل الاسفار / في كل المدن الارضية . . .) لا يعني فقط انها تتجلى له في كل الاشياء ، بقدر مايعني انه يرى العالم من خلالها ، اي بعينيها ـ وبالتالي فهو يرى نفسه من خلالها ، اي انها هي التي تعطيه هويته : اذن سؤالها : "من انت" ؟ ليس له جواب عند الرجل ، فجوابه عند هذه المرأة بالذات . ان السؤال والجواب معا كامنان فيها .

(١١)

(تحت عمود النور التقيا ، ابتسما ، وقفا واشارا لوميض البرق وقصف السحب الرعدية ، كانا يعتنقان .

(١٢)

كان يمارس سحرا أسود في داخله : "تاتي أو لاتأتي" ؟ من يدري ؟ مجنونا كان

أوردنا المقطع ـ ١٢ ـ فقط لنـدلل عـلى ان اللقاء المـذكور في ـ ١١ ـ كـان ذكرى ، بـا ان ذكر هذا اللقاء جاء بعد ـ ٧ ـ حيث يقول : (و "تعال ورائي" ظلت ي لحم السنوات العاري ودم الحب المغتال / جرحا لايشفى ، وحنينا قتال) ، فان للتذكر في ـ ١١ ـ قيمة الرؤيا : لانه يدل على ضغط نفسي تلح به الحادثة على المتكلم فلا تبارحه .

ولكن ، هل حدث مثل هذا اللقاء حقا ؟ لنتأمل في الاطار والشخصيتين : في الليل ، تحت المطر ، على جسر واترلو في لندن ، يلتقي رجل وامرأة غريبان عن لندن لايعرف احدهما الاخر ثم نكتشف ان الرجل لايعرف نفسه ، لكنه يعرف المرأة هذه في احلامه ، ويسمعهـا تدعـوه "تعال ورائي" ، فينفق عمـره في البحث عنها (ـ ٤ ـ تشير اليه : "تعال ورائي" يركض مجنونا ، يبكي سنوات المنفى وعذاب البحث الخائب عنها والترحال) . وها هو يراها بعد رحلة البحث والتحري فـلا يعرف نفسه الا بقدر مايعرف هذه المرأة : (ـ من انت ؟ ـ لاادري) لكنه لم يسألها : (من انت) فثمة معرفة غامضة قبلية لدنية قائمة أو كامنة في نفسه . لذلك قد يكون اللقاء حدث في الحلم لان الجو حلمي ، وقد يكون حدث في الواقع لان تظنيه في ـ ١٢ ـ : تأتي أو لاتأتي ؟ يخلع على الترقب جوا من الواقع ـ لكن تذكر اللقاء الاول في ـ ١١ ـ لايضيف شيئا الى اي من جهتي الايجاب والسلب في حدوث اللقاء او عدم حدوثه .

وبما ان هذه الوسائل في التحليل العقلي لم تسعفنا ، فليس لنا سوى العودة الى التفسير الباطني ، مستعينين على تحليل الذكرى في ـ ١١ ـ بالمصطلح الصوفي عند

الشيخ الاكبر .

توحي عبارة (عمود النور) للوهلة الاولى بالمصباح الكهربائي المعلق على **عمود النور في الشوارع** الحديثة . ولكن عمود النور هو جزء اساسي من أي تجل آلهي بين **الارض والسماء، ونحن نرى** في شعر أبن عربي الكلمات الثلاث : النور ، **التبسم، البرق، تستعمل كأنها** مترادفات . قال ابن عربي :

فابدت ثنـاياهـا ، **وأومض** بـارق فلم ادر من شق الحنـادس منهـا[٥٣]

وقـالت : أمـا يكـفيـه اني بـقلبـه يشـاهـدني في كـل وقت أمـا أمـا[٥٤]

يقول : قالت هذه الحقيقة الالهية في هذه الصورة المثالية بلسانها : لاتطلبني من خارج ويكفيه تنزلي عليه بقلبه . كما قال تعالى "نزل به الروح الامين على قلبك" فهو يشاهدني في ذاته بذاته في كل وقت . يعني بالاوقات ايام الله الذي يقول تعالى : "كل يوم هو في شأن" ، فتلك أيامه سبحانه التي يوقع الشوق فيها .[٥٥]

فشرح الشيخ يذهب الى ان التذكر رؤيا ، لان الحقيقة الالهية في هذه الصورة المثالية قائمة في قلبه : (فهو يشاهدني في ذاته بذاته في كل وقت ـ من ايام الله) .

وأما قوله (قصف السحب الرعدية) فنجد مثيله في قول الشيخ :

---

(٥٣) ـ لما كان التبسم كشفا **يسرع** اليه الستر وكان البرق مثل ذلك لذلك قرنه به ووجد هذا المحب ذاته كلها نورا كما **يستر الليل** عند وميض البرق من قوله تعالى : "الله نور السماوات والارض مثل نوره" ، وقول النبي ﷺ في دعائه : اللهم أجعل في سمعي نورا في بصري نورا . وذكر الشعر والبشر والقلب والعظم وجميع الاعضاء الى ان قال : واجعلني كلي نورا ، يعني بهذا التجلي ، والتجلي الذاتي هو البارق لعدم ثبوته . فكأنه يقول : لما أضاءت زوايا كوني كلها واضاءت هيكل طبيعتي وانا في مقام حكمة متجلية من حقيقة آلهية في صورة مثالية في مقام بسط وتبسمت هذه الصورة فأشرقت ارضي وسمائي بنورها واستنار ليلي واتفق معها تجل ذاتي مقارن لتبسمها لم ادر ممن اشرق كوني منها ولا من شق حندس ذاتي من هذين التجليين بنوره . يقول : التبس علي الامر في ذلك .

(٥٤) ـ م . س ، ص ٣٧

(٥٥) ـ ترجمان الاشواق ، ص٢٢

لمعت لنا بالابرقين بروق قصفت لها بين الضلوع رعود[٩]
وهمت سحائبها بكل خميلة وبكل ميادٍ عليك تميد[١٠]

واما العناق فهو الاتحاد . كما يقول الشيخ الاكبر[٥٦] .

واذن فاللقاء تم في القلب ، والتبسم كشف ، والبرق تجل ذاتي ، والسحاب معرفة غيبية ، وقصف الرعد مناجاة ، والعناق اتحاد ، وعمود النور هو النور الرباني .

أما اللقاء الثاني فلقاء معرفة ، قدم لها صورته الاولى بلباس البدو الرحل ، وأحاطت بهما (صحراء حمراء / تمتد وتمتد الى ما شاء الله / لتغطي خارطة الاشياء) .

الاشكال هنا فقط في عزو الحمرة الى الصحراء . وابن عربي يقول :

وناد القباب الحمر من جانب الحمى تحية مشتاق اليكم، متيم

ويشرحه بأن الحمرة أجمل الالوان : (فلما كان فيها هذا السؤال الشهواني لهذا جعلناها قباب الاحبة ، لان الحب اعظم شهوة واكملها) .

وهنا يمكن القول ان المعرفة بين الرجل والمرأة قد اكتملت وانه اشتهاها واشتهته ـ لكن بما انها محرمة عليه لانها على صورة امه ، انصبغت الصحراء

---

(٩) ـ الابرقين : مشهد للذات ، مشهد في الغيب ومشهد في الشهادة فالغيب غير متنوع لانه سلبي ، والشهادي متنوع لانه في الصور . وقوله : بروق ، لتنوع الصور فيه ، وكنى عنها بالبروق لسرعة زوالها وجاء بالرعد بعده الذي هو الصوت عبارة عن مناجاة الهية . عقبت هذه الشهود حالة موسوية تراءى له عن النار التي هي كالبرق ثم نوجي فأعقبه الكلام فكنى عنه بالرعد لاجل البرق ولانها مناجاة زجر .

(١٠) ـ الخميلة : الروضة وهي قلب الانسان بما يحمله من المعارف الالهية . والسحاب هنا هي الاحوال التي تنتج المعارف ، وهمت سحت **وسكبت** عن المطر **وذكر** السحاب لتضمنها مع قوله همت فأستغنى . وكذلك الخميلة فهي مطر في السحاب وازهار في الرياض . وكنى بالغصن في هذه الروضة يعني الحركة المستقيمة التي هي نشأة الانسان من قوله : خلق آدم على صورته ، فمن هذا المقام يميد أي يميل عليك ليفيدك[١] .

---

(٥٦) ـ ترجمان الاشواق ص ، ٢٦ ـ ٢٧

بالحمرة ، رمزا لاستمرار العرق : وها هنا يمكن القول ان الام تحولت الى امة .

اثر هذا التحول ، لنر كيف يستمر اللقاء ، وكيف تنتهي القصيدة :

(١٥)

عانقها ، قبلّ عينيها . لندن كانت تتنهد في عمق
والفجر على الارصفة المبتلة في عينيها يتخفى في
أوراق الاشجار

ها هنا مشهد خشوع وولادة جديدة ، يعقبها الكشف النهائي والخاتمة معا ، بأن تبوح المرأة بسرها :

"عائشة : اسمي" قالت : "وأبي ملكا اسطوريا كان
يحكم مملكة دمرها زلزال في الالف الثالث قبل الميلاد

وبذلك ظهرت أسباب حلمه بها ومعرفته الغامضة لها ، ودعوتها له ، وبحثه عنها ـ والاهم من ذلك كله انه اندمج فيها .

وقد عرض الشيخ الاكبر مثل هذه التجربة فيها :

لاعجب ، لاعجب ، لا عجبا من عربي يتهاوى العربا

وشرحه بقوله : "لاتعجبوا من شيء يحن الى اصله ويشتاق اليه" (٥٧)

وعلى هذا ، فتجربة البياتي الشاعر تحمل الحب الذي يفضي الى التجلي الذي يلحق الفرع بأصله .

٣ ـ الثورة المغدورة والعشاق الشهداء :

بما ان معظم قصائد ديوان سيرة ذاتية لسارق النار تدور حول الرؤيا الثورية ، فلا بأس من الرجوع الى قصائد هذا الصنف في غيره في الدواوين التيْ يضمها

(٥٧) ـ ترجمان الاشواق ص ١١٠ ، وانظر ايضا ص ١٣٥ .

المجلد الثالث .

فقصيدة "أحمل موتي وارحل" [٥٨] تبدأ على الشكل التالي

ناديت غزالة حبي في الصحراء الليبية ـ
في العهد الملكي البائد ـ كان البوليس ورائي
ـ فاجأني البحر الابيض بالجزر المخبوءة
تحت لسان عروس الماء وتحت عيون
الاسطول السادس .

ثم تسرد قصة لارا التي كانت تستقبل الشاعر وعشيقا آخر سوف يغادرها فهي حزينة (كانت تبكي ، ويدي تمتد اليها ويد الاخر / وفمي في فمها وفم الاخر ودمي ودم الاخر . . .) ثم يتفرق الاحباب ويعود الشاعر وحيدا يبحث عن لارا وخزامى .

"عن موت طائر البحر" [٥٩] قصيدة مهداة "الى ذكرى ارنستو تشي غيفارا" . حيث يظهر غيفارا في مطلعها (في صفحات الكتب المشبوهة) كما تقول العرافة . كما ان النوارس ترحل او تموت ، ثم تقول له : (فتعال نمارس موت طيور البحر الاخرى فوق سرير الحب الممنوع) ، فيقول لها : (رأيتك في روما في زمن المنشورات السرية بين ذراعي رجل آخر تمضين الليل . .) وتختم القصيدة بقول الشاعر :

رايتك في مبغى هذا العالم
في أحضان رجال ونساء تمضين الليل
بكيت ـ رآني البوليس وحيدا
في مدن الثورات المغدورة
مجنونا اتحدث عنك

---

(٥٨) ـ ٣ / ٢١١

(٥٩) ـ ٣ ٢٦٣

البوليس رآني

محصلة القصيدتين أن التفسخ يحدث عند فشل الثورة ، وان ضياع الثورة هو ضياع الانسان ، وسقوطها سقوطه . غير ان البياتي لايحب صور العهر ، لـذلك سرعان ما اقلع عن هذه التقنية ، وعاد الى تقنيات التحولات والرمز والاسطورة ، مع تحديث متعمد للاطار .

ففي قصيدة "المخاض" [٦٠] استرجع الشاعر بعضا من صوره القديمة :

من يبكي على اسوار هذي المدن ـ الملاجيء ـ القبور ؟
من يبكي على شطآن بحر الروم في منتصف الليل ؟
ومن يفك لغز الوحش في طيبه ؟

كما استرجع رمز مدينة العشق "نيسابور" وندب موتها من قبل ان تلد . لكنها تصاب بالحمى وعرق الليل فتضاجع التنين : (رأيت بطنها منفوخـا : / ويدهـا تحتضن التنين ، تمتد جذورا في عروق الارض . . .) . غير ان نيسابور ارسلت وراء الشاعر العسس ـ اللصوص وكلاب الصيد . يحاول الشاعر عبثـا أن ينادي نيسـابور ، لكن صـوته يضيـع بين اصـوات الذين (يكتبـون الشعر عن عينيـك والثورة) :

كانوا يكذبون ، انهم سيدتي ،
احذية جديدة معروضة للبيع في اسواق "بيروت"
وفي اسواق هذا الوطن الممتد
كالجرح من المحيط للخليج . قالت : لغة الوردة
في حدائق الليل على شفاهنا تزهر
من يبكي على اسوار هذي المدن ـ الملاجيء ـ القبور ؟
من يبكي على شطآن بحر الروم في منتصف الليل

---

(٦٠) ـ ٣٠٧ / ٣ .

أراه قادما من آخر الدنيا
على شفاهه تزهر بعض الكلمات .
ينتهي عذابه
ليبدأ الرحلة من جديد

هذه القصيدة ، تجمع بين ما ورد في قصيدة "الحمل الكاذب" [٦١] وما في نهاية "المعجزة"[٦٢] حيث تكون المعجزة هي البدء من جديد . ومهما يكن من أمر ، فان "اللازمة" التي تتردد في القصيدة وتحمل رؤياها هي قوله :

فالعالم في العصر الجليدي على ابوابه الجنود والطغاة ،
يحجبون بالجرائد الصفراء : نار الليل والنبيذ والقيثار .

قصيدة "الزلزال" [٦٣] المهداة الى الشاعر عبداللطيف اللعبي ورفاقه تخلط الواقع بالخيال خلطا حادا ، دون أن يشذ الخيال عن رؤية الواقع . كما ان القصيدة تحتوي على مشهد المنجم الذي يبشر الخليفة بشأن رأسه سيقطع ، فيعاقب الخليفة المنجم بقطع رأسه ـ وهو مشهد رأينا مثيله في محنة "ابي العلاء" [٦٤] وكذلك ثمة مشهد لوركا ، العاشق الاندلسي ، معصوب العينين تطلق عليه النار . ونجد ايضا عائشة في موقف رمزي : (توقفت عائشة ، فالباص لايذهب في الليل الى كوبا ، ولايعود) ، فالليل هو وضع الاستبداد ، والباص هو الحركة الثورية ، وهكذا ظلت عائشة محتجزة . وماسوى ذلك هو قفزات خيالٍ على تلال الواقع ، تجعل قراءة القصيدة أمرا ممتعا :

"مولاي" انتهت
فالباص لايذهب في الليل الى كوبا ولايعود ،

---

(٦١) - ٣ / ٤١١ .

(٦٢) - ٣ / ٤٤٩

(٦٣) - ٣ / ٣٣١

(٦٤) - ٣ / ١٦١

والجرائد الصفراء لاتحجب وجه فقراء الاطلس
المنتظرين معجزات القمر الولي
قالت ، وبكت : في ملجأ الايتام
كنا نخدع البوليس في منتصف الليل
ونمضي حاملين الصحف السرية ـ القصائد الممنوعة ـ النار
الى الاضرحة ـ الطلاسم ـ الذبائح ـ النذور
حيث النسوة المكفنات بسواد الخرق ـ الاطمار
حيث الشاعر الاندلسي يرتدي عباءة الريح
ويبكي حبه الضائع في "قرطبة"
رأيت عصفورا ووردتين من حدائق "الحمراء" في شعرك
كان "اللعبي" يعبر الشارع :
من منفى الى سجن ومن سجن الى منفى
تقولين ، انا اقول ايضا : "انه الزلزال"

هذا الاسلوب يبلغ توازنه وجلاء الرؤية فيه ، بقصيدة "القربان" المهداة الى بابلو نيرودا . ومطلعها :

(١)

يسلخ جلد الشاة بعد ذبحها لكن جلد ذلك
المنتظر ـ الانسان ، قبل ذبحه يسلخ في المنازل
الارضية ـ المحاضر السرية ـ الملاجيء ـ المحاكم ـ المصارف
المسالخ ـ الشوراع العارية ـ السجون ، يشوى في
جحيم الكلمات ـ اللغة ـ القوالب الجاهزة ـ القاموس

يتلو ذلك خلق عالم تهويمي فيه المنجمون والحلاج بقميص الدم ، وشعار

القصيدة (حامل القربان القى وردة في النهر) ، ثم يذكر الشاعر انه قاتل مع الاسكندر وابحر الى عصرنا (معي شهادة التطعيم والبطاقةالشخصية) فرأى نيرودا[٦٥] : "رأيت نيرودا مع الهنود في مذابح الانديز في مطارح القارة حيث الجوع والانجيل والمنشور في الشوارع العارية ـ المسالخ ـ السجون ، حيث المدفع ـ الدبابة ـ البيان في الاذاعة ـ الجريدة الصفراء ـ ينهي دورة الفصول ، يلوي عنق الوردة . .) ـ وهذا بيت القصيد . فالبياتي لايريد ان يرثي نيرودا فقط ، بل عهد الرئيس الليندى الذي اطاح به انقلاب عسكري عام ١٩٧٨ ، اعقبه مذبحة لانصار الرئيس المخلوع .

يعقب ذلك وقفات شعرية ، على هذا النحو :

ـ ٢ ـ

لجوهر الحب الذي يكمن في العذاب والابداع
لسيدي الشاعر ، لا اقول ، وهو يرحل : الوداع

ـ ٣ ـ

أميركا الشعوب والقصيدة ـ العاشقة ـ القربان
جئناك بالخبز وبالمنشور والسلاح

وتختم القصيدة بوقفة طويلة يعرض فيها البياتي رؤياه عن التاريخ القديم ورؤيته للتاريخ الحديث .

ـ ٤ ـ

ماذا اضاف الدم للقاموس ؟
ركعتان في العشق
رأيت البحر في طفولة الشاعر يستحم في غدائر
العاشقة ـ القصيدة ـ القربان .

---

(٦٥) ـ ٣٥٣ ٣

كان الفقراء يذرفون الدمع في شوارع المدينة العارية .
الحلاج قال ساخرا للقاتل المأجور : هل سترفع السوط
بوجه الكلمات ـ الجبل ـ القاموس ؟ مولاتى ستبكي ،
عندما يهزمني الخليفة الابله
في هذا السباق القذر المجنون في دائرة الضوء
رأيت : الشمس في عيونه يصطادها العبيد والمؤرخون
خدم الملوك في مزابل الشرق .
رأيت الدم في شوارع القارة مكتوبا به الانجيل والمنشور ،
مطبوعا به جبين "نيرودا"
على طوابع البريد والابواب .
كان الفقراء يذرفون الدمع في شوارع المدينة العارية ـ
القضية ـ المحكمة ـ التاريخ .
كان الخدم ـ الثعالب ـ السادة في العواصم الكبرى
وفي مصانع السلاح والبنوك يغرقون شعبا كادحا بالدم .
كان الجنرال ـ القاتل المأجور
وهو خائف ، يذيع من دبابة ، بيانه الاول
ثم يأتي الختام على شكل رغبة في الانفجار :
ركعتان في العشق
تعالي
حامل القربان القى وردة في النهر
قال : اشتعلي ايتها الانهار في القارة باسم الفقراء
حامل القربان قال : اشتعلي ايتها القارات

فاذا اتخذنا "القربان" و "الزلزال" نموذجا لشعره السياسي في هذه المرحلة ،

وجدنا القصيدة تتألف من لوحات واقعية تتداخل فيها قفزات خيالية . وهذا أظهر في "الزلزال" منه في "القربان" ؛ على اعتبار ان البياتي شاهد المغرب والتقى شعراءه . فصار بامكانه تقديم لوحات واقعية بصرية ـ فكرية عنه ، كهذه اللوحة في المطلع .

(١)

تشرق شمس الله في عينيك اذ تغرب في قوارب
الصيد على شواطيء المغرب
حيث فقراء الاطلسي المنتظرون معجزات القمر الولي
في الاضرحة ـ الطلاسم ـ الذبائح ـ النذور ، حيث
النسوة المكفنات بسواد الحرق ـ الاطمار

فهنا نجد عرضا لازياء النساء المكفنات بالسواد ، ولمعتقداتهن . مثل هذا المشهد المزدوج مفقود في "القربان" . بدلا منه نقرأ :

كان الشعراء يطبخون الموت والطيور في رؤوسهم
وكنت في الجبال اصطاد لك الفراشة ـ الوعل ـ
الغزال ـ القمر .
المنجمون احتشدوا في مدن الطفولة : البحر على
السواحل ـ الممالك ـ الابواب : هل غير وهو صامت :
لغته وصوته ؟
والطائر المنحوت في وجهك : هل مزق
في الحلم قناع العاشق ؟
الحلاج كان بقميص الدم مشبوحا على القاموس
في عيونه : مدينة اصابها الطاعون
رعشتان في العشق

وهو ما وصفناه بانه تهويم ، لكنه تهويم مفيد للقصيدة بسبب الاحداث الفاجعة فيها أولا ، ولانه يمهد للرؤيا الختامية التي أوردنا معظمها ثانيا . وتكرار الصور في القصيدتين يخفف من الكثافة التي يشحن بها البياتي قصائده ، وهي كثافة تأتي من عمق الفكر واحتشاد النماذج والاساطير والرؤى ، ومن النقلات السريعة عبر عصور التاريخ وقفزات الخيال المجنح . غير ان هذه القصائد في سوداويتها اقل عنفا ومرارة من قصائد المرحلة الثانية ـ وان كانتا تشتركان في غلبة الرؤية على الرؤيا . لكن قصائد المرحلة الاخيرة تقف من الحاضر موقف المتأمل أكثر من موقف الفاعل . وهذا ظاهر في القصيدة التي اهداها الى ناظم حكمت ، وهي بعنوان "الموت في البسفور" (٦٦) ، وهي تعكس روح الاستقالة ومشاهدة حيادية لمصائر الاخرين :

التقيت بالرفاق :

كان يونس الاعرج قد مات

وكان يوسف السجين عند النبع

مازال الى "مدريد" في سفينة من ورق يرحل
وهو يخدع السجان عند النبع مقهورا ،
وكان الشيخ بدر الدين في عباءة حمراء
من شقائق النعمان مذبوحا من الوريد للوريد .

أما المغني ، ناظم حكمت ، فكان (وهو في غنائه يقاوم الذبول والموت ، وفي جحيمه محترقا يضيء ليل البشر ـ الالهة ـ الطيور)

٤ ـ الشاعر ـ العاشق : ولادة وشهادة :

رؤيا الشعر او الرؤيا عن الشعر والشاعر في الحياة ، بدأت بصورة الشاعر

---

(٦٦) ـ ٣٨٣ / ٣ .

العاشق في "قصائد حب على بوابات العالم السبع [٦٧] ، حيث يطوف الشاعر باحثا عن نيسابور واركاديا ، وينتسب الى "رسول الرب" ثم الى "قوميسار الشعب" فيكون مصيره غرف التعذيب والسجون . وبعد اكتشاف الطغاة القدماء والجدد ، ومعرفة سجون العالم القديم وسجون العالم الجديد ، ينتحر في غرفته خنقا بالغاز .

أما قصيدة « سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية »[٦٨] فهي مراودة يراود بها الشاعر الهامه وحبه وعشقه ثم الحياة بشكل عام . ولولا ان طولها المفرط يجعل القارىء في شرود بين جمال الصور وكثرة الرؤى وتنوع الافكار ، لجاءت قصيدة فريدة ، باشراقاتهاوالروح الحانية فيها التي تتسع وتتسع حتى تنفتح على الموت وتتعداه الى الخلود واللانهاية .

مطلع القصيدة مراودة للالهام :

غزالة تأتي من البحر وزهرة تطلع من صدري
وساحر يحمل في كفه صاعقة الميلاد والموت
وخلف سور الليل صفصافة يغسل عينيها ندى الفجر

وتمضي القصيدة تتحدث كيف تأوي العصافير الى الشجرة وتبوح لها بكلمات يستخدمها الشاعر لاغتصاب العالم وليد فن نفسه فيها ، ثم يذكر لجوءه اليها (الهاء تعود على مجهولة ، بالتأويل نقدر انها عروس الألهام) . ويصور شوق الارض اليها ايضا ، والنذور والقرابين التي تقدم على مذبحها ، مسكونة بالبرق والرعد .

حتى اذا ما اقتربت لحظة الـ..
... عناق في مملكة السحر
وسجد الساحر في بيتك الـ...

---

(٦٧) - ٣ / ٧٣ .

(٦٨) - ٣ / ٢٧٧ .

. . . مصنوع من قصائد الشعر
واقتربت يداه من وردة الـ . .
. . ثغر ومن تميمة النهد
ومسه النور باقداسه
وباح للعاشق بالسر
وصاح فوق الطور مستنجدا
: غزالة عدت الى البحر
ونجمة في قاع نهر الى
بلادها تعود في الفجر
تاركة بذور كينونتي
وجسدي الميت في الارض

بعد ذلك يسأل الشاعر عرافة دلفي عن عروس الالهام وعن نجمة الصباح ، واذا بالعرافة تجيب :

تجيب والثعبان في جيدها
: لم تأت حتى الان ، لم تأت
فأرحل الى بلادها مرة
اخرى وبح للبحر بالحب

يتلو ذلك مجموعة وقفات شعرية ، جاءت في مقطوعات سريعة عن الاخلاص في الحب والشعر ، يذكر فيها ان الشعراء قصروا عن بلوغ شأوه ، وانهم (سقطوا على اسوار مملكة المغنى عندما اقتحموا مغاليق الغيوب / . . . / فطغت قصائدهم على الفاظها وتساقطت فوق السطوح) ، ليعود بعد ذلك الى مراودة عروس الالهام

(رسمت عينيك على وسادة الاسكندر الكبير / وشعرك الشراع فوق السفن البيضاء في أزمير) ، ثم يصور موقف الشاعر ، بوصفه العاشق الفقير ، من عصر الزور والبهتان ، ثم تتماهى عروس الالهام مع الثورة (ايتها الثورة ، ياحبي الاول ، يارايات الامل الحمراء) . ويختلط العنف بالحب في تصوير انفعالي مؤثر :

سامزق الاوراق ، ارمي تحت جسر الليل قنبلة
واقتل ذلك الوحش العنيد
سأقول للازهار كوني خيمة لحبيبتي
وسأشعل النيران في المدن الغريقة تحت قاع
البحر والورق العتيق

واخيرا تأتي المقطوعات الختامية لتجمل عناصر القصيدة ، فالشاعر عاشق طفل يرثي المدن الخائنة ويفر منها حالما بالمدن الفاضلة وعصور الابداع .

(١٥)

الطفل والعاشق في وجهه الـ . . . آخر يرثي المدن الخائنة
يفر من جحيمها ثائرا ممارسا طقوسه الباطنة
مدمرا حياته حالما ـ بالمدن الفاضلة العاشقة
منتظرا غزالة البحر والـ . . . مراكب البيضاء والصاعقة

(١٦)

محكوم بالاعدام انا
مع وقف التنفيذ

(١٧)

عقوبتي : الحياة

ان المعاناة ، حين تصل الى اقصى توتراتها ، تحيل الحياة الى عبء لايطاق .

ومن جهة اخرى ، يظل في الموقف معنى وجودي يلاحظ قول الشاعر الجاهلي : (وحسبك داء ان تصح وتسلما) مما يجعل الحياة والسلامة انتظارا للموت .

"السمفونية الغجرية" تقدم الشاعر باحساسه البدائي الفج بالطبيعة والالهام والحياة :

(١)

كان المغني الغجري يرشق العذراء بالوردة ،
والعذراء مثل ريشة تدور حول نفسها ،
تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف "الحمراء"
مقتولا تغطي صدره الخناجر ـ الزنابق ـ النجوم .
كان الغجري شاحبا يطرد في غنائه الاشباح
كانت يده ترسم في الهواء شارة الغريق ـ العاشق ـ المخدوع

يقوم الغجري ـ الشاعر بدور الساحر ، فيرسم في الهواء شارة الغريق ـ العاشق ـ المخدوع . تتعلق العذراء بيده وترقص معه ، لكنه يتركها ويبكي لانه في غنائه لم يستطع ان يطرد الاشباح عن **القبيلة** . القصيدة تهويمية . ترقص مع الغجري وتنقل تشوفه الى المستقبل حين يقف مع قارئة الكف ، فتقول له : (هناك مدن رائعة اخرى وراء النهر ، حيث الشمس لاتغيب في الليل ، ولا يخدع فيها العاشق ـ الغريق في منتصف النهر ، ولا ترحل فيها الريشة العذراء)[٦٩] وهذه طريقة اخرى للقول بأن الشاعر ينشد المدن الفاضلة ، وان التعلق بالشعر تورط يشبه التورط في الحب حيث يجد المرء نفسه فجأة ، ودون ارادة منه ، لايستطيع الفكاك بينما عروس الالهام تظهر وتختفي كالريشة في مهب الريح .

"سيرة ذاتية لسارق النار"[٧٠] تقابل الشعر التقليدي المزيف بالشاعر **الرائي** ، لذلك تبدأ القصيدة بهذا المطلع الغريب :

---

(٦٩) - ٣ / ٣٤٣ .

(٧٠) - ٣ / ٣٦٩ .

(١)

اللغة الصلعاء كانت تضع البيان والبديع
فوق رأسها "باروكة"
وترتدي الجناس والطباق في أروقة الملوك
في عصر الفضاء ـ السفن الكونية ـ الثورات.
كان شعراء الكدية الخصيان في عواصم الشرق
على البطون ، في الاقفاص يزحفون
يأتي سارق النار حاملا رؤياه عن الرجل ـ الشمس والقيثارة ـ المرأة :
كان سارق النار مع الفصول يأتي
حاملا وصية الازمنة ـ الانهار ،
يأتي رائيا :
يهجس ـ في سباق خيل البشر الفانين ،
في توهج الارض التي حل بها ـ
بالرجل الشمس ، وبالقيثارة المرأة
حرّين من الاغلال
ويعاتب الشاعر الذي يروي القصيدة ، فيسأله :
قال ، وهو في معطفه الطويل
كالمسلة المصرية ـ النخلة في "الكونكورد" :
هل دخلت من نافذة الفجر الى قلبي ؟
ومن اعطاك حق النوم والترحال والبحث عن
الاسوار في مدينة العشق ؟
رأيت وجهه الشاحب في مطار "باريس"

بكيت عندما ودعني للمرة الاخيرة

هذه هي المحاور الرئيسية في القصيدة ، اما المقطع الثاني منها فهو بحث عن سارق النار ، والاميرة ذات الشعر الاحمر (عروس الالهام) ، ثم الالتقاء بسارق النار في بار والحوار معه بعد ان رحلت الاميرة : (ـ من بالغضب الشعري في النهر سيلقي بالمصابيح / عظام الزمن الجديد للارض ، هنا ، اسمعها تنمو) . ونفاجأ بالقول :

(لا اسم له ، من كل معنى فارغ ، هذا العذاب)

وهو اليأس الذي يستشعره الفنان اذا أخفق في تغيير العالم او غادره الهامه وقد عبر عنه ما لا رميه بقوله :

منجم لاغناء فيه :

الليل واليأس والاحجار الكريمة[٧١]

يقول بروميثوس ذلك عن عذابه ، فيما يصفه البياتي بأنه ميت ، لكنه عاد من موته لكي يصطحب الشاعر الى مدينة العشق ، بخارى . فاذا بلغاها جعلا "القبيلة" تلقي الى النوارس بالكواكب الآفلة" ـ أي بكل التقاليد البالية ، لان الامطار تغسل العالم وتهيؤه لولادة جديدة :

رأيت : وجهه الشاحب في قرارة الكأس

وفي المرآة

كان ميتا ، يبدو كمن عاد الى الحان من القبر لكي

نرحل في الفجر معا على ظهور الخيل في سهوب هذا الشرق

هل ناديتني يا ايها الرعد ؟

بخارى اصبحت قريبة ,

فلتحمل القبيلة : الكواكب الآفلة ـ الاقمار

---

(٧١) ـ محمد فتوح احمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨ ، ط ٢ ، ص ٣٣٥ .

في الفجر لكي تلقي بها من قمم الصخور للنوارس
الامطار كانت تغسل الاشجار والجراح والسطوح .

وقد سبق لنا الاشارة الى ان الرعد رمز لمناجاة علوية . لكننا نتوقف عند عنوان القصيدة "سيرة ذاتية لسارق النار" . فالسيرة الذاتية هي ما يكتبه المرء عن نفسه بقلمه ، بينما نرى القصيدة في محاورها الاساسية تتحدث عن (شعراء الكدية الخصيان) وعن سارق النار وعن الاميرة الشاعرة . . ونحن في كل هذا لانرى شيئ يتعلق بسيرة ذاتية لبروميثوس أو البياتي . على اننا قد نجد المفتاح في سؤال بروميثوس للشاعر : (هل دخلت من نافذة الفجر الى قلبي ؟ ومن اعطاك حق . . ؟) اذ اننا نقرأ عقب ذلك قول الشاعر (بكيت عندما ودعني للمرة الاخيرة . الخصيان كانوا يمدحون الخدم ـ الملوك في الاقفاص . كان سارق النار على البار يغني للعصافير التي انهكها التجوال في حدائق الثلج) . فالاشخاص الرئيسيون في القصيدة هم بروميثوس ونقيضه الشعراء الخصيان ـ والشاعر الذي يلعب دور المريد لدى بروميثوس الذي يعزّف في الحان على اميرة الالهام ويعطيه وصاياه على شكل رؤيا : للرجل الشمس والقيثارة المرأة حرين من أغلال ، ويأخذ على الشاعر العهد برعايتهما ، على الرغم من العذاب الفارغ من المعنى ، ورحيل الاميرة . في أثر ذلك يقول الشاعر : (رأيت : وجهه الشاحب في قرارة الكأس وفي المرآة . .) فحوى المشهد إذاً أن بروميثوس ، فعلا ، قد عاد الى الحان من القبر ، لكي يمنح الشاعر وصيته الالهية ـ ولهذا ينتهي المشهد بالسؤال (هل ناديتني ايها الرعد ؟) ثم يتكرر السؤال أثر كل رؤيا تنثال على الشاعر :

أقسمنا معا : بالرجل الشمس ، وبالقيثارة المرأة .
هل تحققت معجزة الحياة بعد الموت ؟
هل ناديتني يا ايها الرعد ؟
ارى عاصفة شعرية تجتاح هذا الكوكب الموغل

بالارهاب والعنف .

أرى الشاعر في صيحته يحرث ارض الحلم

هل ناديتني ؟

وفي النهاية يموت بروميثوس ويبقى الشاعر حاملا وصايا النار في أرض سدوم .

فالقصيدة هي عبارة عن طقوس تلقين الشاعر رسالة الشعر . وهي بالتالي جزء من سيرته الذاتية ، لكن قوة خيال البياتي جعلته يمسرح حادثة الهامه ويعطيها شكل قصة وحوار . واذا امعنا النظر في القصائد السابقة لوجدنا ان هذا هو ما فعله الشاعر بالهامه في قصيدته "الحدائق الطاغورية" حيث حولها الى معشوقة يراودها وتغويه وترحل عنه . وكذلك جرد من ذاته الشعرية صورة الغجري المتورط في الشعر والحب والسحر : وهو تورط لاغناء فيه ، لانه (خال من المعنى) ــ ومع ذلك فان بروميثوس لايعطي سره الا لشاعر تتحقق له (معجزة الحياة بعد الموت) إذا ناداه الرعد . . .

وفي ديوان قمر شيراز قصيدة مشابهة ، اكثر غموضا وشفافية :

١ ـ (كان اذا ما عاد من اسفاره ، أراه تحت الثلج في الليل يسير حاسرَ الرأس ، وحيدا ،فاذا ناديته أجاب في ابتسامة غامضة مختفيا في الليل والريح وفي داخله ، مواصلا عذابه اليومي والرحيل)[٧٢] .

٢ ـ (للبحث عن قارة حب طمرت تحت نديف الثلج والعويل/ منتفضا على رصيف الشارع الابيض في معطفه الطويل) .

٣ ـ (كأن الف سنة مرت عليه وهو في داخله محترقا يرحل او يعود / منتظرا علامة جديدة تظهر في غياهب السماء او اشارة تلمع في المجهول)

---

(٧٢) ـ ٤٥٧ / ٣ . "صورة جانبية لعاشق الدب الاكبر" .

قسمنا القصيدة بهذا الشكل لنشرح تقنية الشاعر الجديدة فيما اسميناه سابقا : وقفات شعرية . وهي ومضات يكرر فيها الشاعر الافكار والصور المركزية التي ترد في المقطع الاول ويضيف عليها مايدفع القصيدة الى دائرة الضوء التي تظهر قسماتها وتقاطيعها .

ففي مقابل القسم الاول من القصيدة نجد المقطع ـ ٢ ـ يردد : (كان شهابا داميا ، يعود من اسفاره محترقا مغرور) ولكننا نجده ايضا في ـ ٣ ـ يقول : كان اذا ما عاد : لا اعرف من اين اتى واين كان ذلك المسحور) . وفي ـ ٤ ـ : (كنت اراه ، فاذا ناديته ، اجاب في ابتسامة غامضة مختفيا في النور والديجور) . وهي كلها رؤى تتركز على المقطع الاول الذي يعالج جدلية الالهام في اختفائه وعودته . وكنا رأيناه في تحليل ديوانه الذي ياتي ولاياتي شبيها لهذه التقنية حيث تنبثق من القصيدة الاولى قصيدتان أخريان أو ثلاث تفصل ما ورد في الاولى ، فاستعاض في هذا الديوان بالمقطوعات الوجيزة عن القصائد . أما ما يتعلق بالصورة ففي القصائد الماضية كان الالهام يتخذ صورة امرأة محبوبة باهرة وهو الان يتخذ صورة شخص غامض مهيب يسلك الشاعر إزاءه سلوك المريد امام شيخ مقدس من اصحاب الخطوة لا احد يعرف من أين اتى ولا كيف ولا متى ـ وكذلك الحال في ذهابه .

هذا هو الشأن في بناء قصائد الجزء الثالث من الديوان ، ولا يكاد يشذ على هذا النهج غير قصائد معدودة ، نذكر منها على سبيل المثال "السمفونية الغجرية" [٧٣] و "عن موت طائر البحر" [٧٤] و "الكابوس" [٧٥]، وهي قصائد هدف فيها الشاعر الى شيء من التكثيف لايحتاج معه الى تفصيل ، اما بقية القصائد ، فكلها تتبع الخطة الموصوفة آنفا : المقطع الاول يتضمن بشكل مركز اهم الصور والافكار والاوضاع يتلوه وقفات شعرية على شكل ومضات سريعة كل منها يفصل في ناحية ، ثم يأتي

---

(٧٣) ـ ٣ / ٣٤٣ .

(٧٤) ـ ٣ / ٢٦٣ .

(٧٥) ـ ٣ / ١٤٧ .

المقطع الختامي ليجمع شتات الصور والافكار في رؤيا مكثفة توحدها وتشملها جميعا . فلو اخذنا مثلا ، قصيدة "الموت والقنديل" [٧٦] لوجدنا ان المقطع الاول يفتتح بقوله : (صيحاتك كانت فأس الحطاب الموغل في غابات اللغة العذراء) . فيأتي ـ ٢ ـ بالقول : (لغة الاسطورة / تسكن في فأس الحطاب الموغل في غابات اللغة العذراء / فلماذا رحل الملك الاسطوري الحطاب ؟) . وبهذا ينجلي غموض المطلع ، وخاصة افتتاحه بالقول : (صيحاتك كانت فأس الحطاب . . .) فنحن لا نعرف لمن تتوجه كاف الحطاب في (صيحاتك) ، لكننا حين نقرأ ـ ٢ ـ ينفك الابهام ويتحول الى غموض نستطيع معه الحدس بأن البياتي يخاطب الشعر الذي يتوغل في غابات اللغة الاسطورية العذراء ، ويحطم الشجر الميت منها ، بدليل أن تتمة السطور تأتي على الشكل التالي :

صيحاتك كانت فأس الحطاب الموغل في غابات اللغة العذراء ، وكانت : ملكا اسطوريا . يحكم في مملكة العقل الباطن والاصقاع الوثنية ، حيث الموسيقى والسحر الاسود والجنس ، وحيث الثورة والموت : قناع الملك الاسطوري ، الممتقع الوجه وراء زجاج نوافذ قصر الصيف ، وكانت : عربات الحرب الاشورية تحت الابراج المحروقة ، كانت صيحاتك صوت نبي يبكي تحت الاسوار المهدومة : شعبا مستلبا مهزوما كانت برقا احمر في مدن العشق اضاء تماثيل الربات وقاع الاباز المهجورة. كانت صيحاتك : صيحاتي وانا أتسلق اسوار المدن الارضية ، أرحل تحت الثلج ، أواصل موتي في الاصقاع الوثنية ، حيث الموسيقى والثورة والحب . وحيث الله

(٧٦) ـ ٤٣٩ / ٣ .

واذا تمعنا في الاشارات وجدنا ان قوله : (صيحاتك كانت ملكا أسطوريا يحكم في مملكة العقل الباطن والاصقاع الوثنية . . .) تشير الى الشعر ، وهو ما أكده في ـ ٢ ـ ثم في المقطوعات من ـ ٧ ـ ١٠ على الشكل التالي :

(٧)

وطنـــــي المنفـــــى
منفـــــاي الكلمـــات

(٨)

صار وجودي شـــــكلا
والشكل وجودا في اللغة العذراء

(٩)

لغتـي صارت قنديـلا في بـاب الله

(١٠)

أرحـل تحت الثلج ، أواصل موتي في الاصقاع

فهذه الوقفات تصور تعامل اللغة مع الشاعر بحيث استهلكت وجوده في وجودها البكر حتى طرأ عليهـا تحول جـوهري : (لغتي صـارت قنديـلا في باب الله) . هذا التحول مهدت له الوقفات ـ ٣ ـ و ـ ٤ و ـ ٥ و ـ ٦ ـ في موت مغني النار وتماهي الشاعر المتكلم معه ، وفي حالة الحصار التي وجد الشاعر نفسه فيها ـ وهذا كله اشار اليه في ـ ١ ـ اشارات ظاهرة وخفية بحيث يصح ايراد بعض تلك الوقفات لمقارنتها بمطلع القصيدة :

٣

مات مغني الازهار البرية .

مات مغني النار
مات مغني عربات الحرب الاشورية تحت الاسوار

٤

صيحاتك كانت صيحاتي
فلماذا نتبارى في هذا المضمار ؟
فسباق البشر الفانين ، هنا ، اتعبني
وصراع الاقدار

٥

كان الروم أمامي وسوى الروم ورائي ، وانا كنت
أميل على سيفي منتحرا تحت الثلج ـ وقبل أفول
النجم القطبي وراء الابراج
فلماذا سيف الدولة ولّى الادبار ؟

ثم يأتي المقطع الختامي ليسبك ما ورد في كل موحد مركز .

ونحن نجد الشاعر البياتي يستعمل تقنية اللقاء والحوار ذاتها في قصيدة "الى رفائيل البرتي"[٧٧] ، فيلتقي به في روما (بجوار عمود النور . . . . ناديتك البرتي . فأجاب الشعر ، أضاء البرق الكامن في سحب كانت تمضي نازفة في ليل المنفى : كل عذابات الاسبان) والمفردات الصوفية هنا تدل على ان البياتي يستعملها عن وعي وعمد ، لكنها لاتأتي دائما بالاضاءة المرجوة في خلق حالة من الكشف . فالقصيدة تتحدث عن هؤلاء الشعراء وهم يبنون مدنا للحب ، في حين ان روما موصدة الابواب . يتلو ذلك عدد من الومضات الشعرية في وقفات عديدة ، ننقل منها :

---

(٧٧) ـ ٤٠٧ / ٣ . وهو شاعر اسباني من مواليد ١٩٠٢ . اشترك مع لوركا في تأسيس اتحاد المثقفين المناهضين للفاشية . وقضى بقية حياته منفيا في الارجنتين وروما . (ديوان البياتي) ٥٤٢ / ٣

٣

شعر أورثني : هذا الفقر القاتل : هذا
الحب : اللهب : السيف القتال
سيحز به عنقي يومامن أجل الفقراء
فليسقط شعراء ملوك العصر الحجري ، الببغاوات
وليسقط شعراء الجنرالات

٨

ناديتك : البرتي
فأجابت :: صيحات المنفيين الاسبان
في كل بقاع الارض المحكوم بها ، بالموت على الانسان

والقصيدة الاغريقية تجمع الحب والتحول في رؤيا : المطلع قصة حب صوفية :

١

قالت : ما اقسى ، حين يغيب النجم ، عذاب العاشق
أو حين يموت البحر . انتظريني : قال المجنون : وظلي
بيتة بين الموتى واقتربي من ضوء الشمعة ان
لله يرانا ويرى وجهي الخائف مقتربا من وجهك
محموما تحت نقاب الدمع . اقتربي ، فدموعك
، شفتي ملح البحر وطعم رغيف الخبز . انتظريني :
ل المجنون

فجأة تتحول المعشوقة الى "الهة الشعر" ، ويغدو العاشق بالضرورة هو شاعر. عبارتا "اقتربي" و "انتظريني" هما اللتان توجدان التماهي بين بطلي

ـ ١ ـ و ـ ٢ ـ .

٢

كانت اغصان السرو واشجار الدفلى تخفي عني
مدنا ونجوما ، تسبح في عطر بنفسج ليل يصعد
من اغوار القلب الانساني ، وكانت إمرأة عارية
فوق حصان تضحك في العاصفة . انتظريني لكن
البحر الميت غطاها بالاعشاب وبالزبد المتطاير
في الريح . اقتربي : ناداها ، لكن صهيل حصان
البحر الاسطوري تمزق فوق صخور الشاطيء ، وانطلقت
بضفائرها الذهبية ، تعدو عارية : آلهة الشعر
المجنون الى "دلفي" تبكي اقدار الشعراء

بعد ذلك يروي الشاعر قصة هبوط الالهام عليه ، مستعينا بالحوادث الخارقة التي وردت في السيرة النبوية ، اذ تدهمه في الدرب (صاعقة خضراء) ويحمله أربعة أدلاء ثم حملوه الى معبد دلفي :

٨

وضعوني في باب المعبد أخرس مشلولا
وضعوا فوق جبيني زهرة عباد الشمس
وغطوني برداء .

٩

قالوا : انطق باسم الحب
وباسم الله
وتكلم وأقرأ هذا اللوح المحفوظ وراء المحراب

١٠

شق ملاك صدري

أخرج من قلبي حبة مسك سوداء

١١

قال : أقرأ : فقرأت وصايا آلهة الشعر المكتوب

على الالواح

صعدت كلماتي من بئر شقاء العشاق الشهداء

ثم يعود في النهاية ليدمج : قصة الحب الصوفي، وآلهة الشعر، وسيرة الالهام في ـ ١٢ ـ فتهمس الهة الشعر للريح (اشتعلي يا نار الحب . . . وكوني مفتاح الباب المغلق . . .) . الخاتمة تحمل النتيجة :

١٣

منحتني الهة الشعر الصافي

وانا في درب العودة من "دلفي"

البركات

وسلاح الكلمات

هذه المحاولة تستلفت النظر بنجاحها في دمج الميثولوجيا العربية ـ الاسلامية ـ الصوفية ، بمثيلتها اليونانية ، مع تقديمها في قالب شعري حديث وبسيط نسبيا .

وبوجه الاجمال ، نرى ان الالهام يندمج بالعشق ، لان الشاعر دائما هو عاشق ابدي في مفهوم البياتي . او ان الحب يفضي الى العشق وكليهما يفضي الى الشعر ، والعكس صحيح . لهذا يمكن قراءة قصيدة "قمر شيراز" [٧٨] على مستويي كل من الحب والشعر . فهي تبدأ بحديث عن الشعر تتولد منه إمرأة :

أجرح قلبي ، أسقي من دمه شعري ، تتألق جوهرة
في قاع النهر الانساني ، تطير فراشات حمر ، تولد

---

(٧٨) ـ ٥٠٥ / ٣ .

من شعري : إمرأة حاملة قمرا شيرازيا في سنبلة
من ذهب مضفورا ، يتوهج في عينيها عسل
الغابات وحزن النار الابدية ، تنبت اجنحة في
الليل لها ، فتطير . لتوقظ شمسا نائمة في . . .

المطلع يذكر بقول ابي شبكة الشهير : (أجرح القلب واسق شعرك منه) ، دون ان يحاول البياتي تمويه اغارته عليه . لكن هذه المرأة التي تولد من الشعر تغدو معشوقة الشاعر الذي اصبح (مجنونا بالنهر النابع من عينيها . . . أسبح من غير وصول للشاطىء ، اغرق سكران) . وبعد هذا العشق العنيف تبرز الفاجعة :

١١

أخفي فاجعة تحت قناع الكلمات ، أقول لجرحي :
"لاتبرأ" ولحزني "لاتبرد" واقول "اغتسلوا
بدمي" للعشاق .

وهي تذكر بخاتمة قصيدة "عذاب الحلاج" : (فالجرح لن يبرأ والموعد لن يفوت)[٧٩] : اما الخاتمة النهائية ، فتذكر بخاتمة قصيدة "المغني والقمر" [٨٠]

١٣

وجدوني عند ينابيع النور قتيلا ، وفمي بالتوت
الاحمر والورد الجبلي الابيض مصبوغا وجناحي
مغروسا في النور

والنقطة التي نريد الوصول اليها ، هي ان مصير العاشق ومصير الشاعر يتطابقان : وكذلك معاناتهما ، مما يؤدي في النهاية الى التماهي بينهما ، خاصة وان الرسالة واحدة .

---

(٧٩) - ١٥٦ / ٢ .
(٨٠) - ٦٤٣ / .

هذا هو فحوى قصيدة "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج" [٨١] .

٥ ـ الرؤيا الجديدة ـ القديمة :

جاءت رؤيا البياتي نتيجة دراسة وتفكير ومعاناة ومعاركة للواقع في محاولة فهمه وتغييره بكل الوسائل الممكنة ـ وفي طليعتها الشعر بطبيعة الحال . لذلك جاء الشعر مطعما بصلابة الحدث ومحسوسية الواقع ، غير ان النظرة الرمزية ساعدت على تصفيته وتنقيته حتى بلغت به درجة المثال الافلاطوني ، ثم جاءت الرؤيا فوضعت الحادث لا في سياقه الحياتي او التاريخي وحسب ، وانما في سياقه الوجداني الجمعي ، بحيث استحالت الحوادث (صلب الحلاج ، مثلا) الى تمثيلات رمزية لمواقف حضارية متأبدة بسبب قابليتها لتكرار بلا نهاية . وهذا بالضبط ما يزودها بعنصر الامكان ، فهذه الحوادث والشخصيات المختارة ، بالطريقة التي اختيرت على اساسها شعرية لابموجب امكانها الارسطي فقط ، بل هي ايضا شعرية بالمعنى الذي قاله ييتس اعني ان الشعر يقدم الذات مقترنة بصورة مثالية ، "وبذلك يكون الفن تعبيرا عن تجارب التحول من الفردي الى النموذج البدئي" [٨٢] فكل النماذج التي قدمها البياتي تعيش بين نفسين : النفس التي تكون بها والنفس التي ستصير اليها ، وبين تاريخين : الحاضر الذي تقاومه وتنشد تغييره والمستقبل المرتجى في عصر مقبل ـ وان كان العصر المقبل في جوهرة عصرا اتى في اول الزمان وهو في طريق العودة . لكنها ليست عودة دورية تتم بشكل آلي او تلقائي ، وانما تأتي العودة على شكل انبثاق حضارة جديدة تتفتح عنها بذور النماء والابداع التي خلفتها الحضارات القديمة . ويتطلب تفتح البذور القديمة من التضحية والجهد والابتكار والاقتحام اضعاف ما

---

(٨١) ٣/٤٢٣ .

(٨٢) Richard Elman, Yeats; The Man and the Masks, Macmillan, New York, 1948, p. 189.

بذله الانسان العربي الاول في خلق حضاراته القديمة . ومن هنا جاء تصوير الصراع من خلال البحث عن المدينة الفاضلة وينبوع الحياة المتجددهواقعا في صلب رؤيا الشاعر وتشوفه اولا الى تغيير الواقع وثانيا الى خلق مستقبل افضل ـ مماأنقذشعره من السلفية ، دون ان يقتلع نماذجه من تربتها التراثية . وبهذه المفارقة الكبيرة استطاع البياتي ان يعبر من الفردي الى النموذجي البدئي عند العمق البيسكولوجي الذي كرر فيه انماطاً سابقة ، لكنه لم يجعل الاحياء خاضعين للاموات الذين يستخدمونهم لتحقيق غايتهم الاساسية وهي الانبعاث من جديد "وانما قلب البياتي الامر ، وجعل الاموات في خدمة الاحياء يرشدونهم الى "الانبعاث من جديد" ـ اي أصبح الاموات مشاعل تضيء الطريق وتقدم المثال تلو المثال على طريقة بناء حضارة جديدة بالتضحية والاقدام والحب . وهذا ما جعل محصلة رؤيا البياتي ان لكل انسان مدينته الفاضلة ، وعشقه الذي يدفعه نحو مدينته الفاضلة ، وحبه الذي يجسد عشقه ، وثورته التي تحقق ـ او تسعى الى ان تحقق المدينة الفاضلة ، وشعره الذي يتغنى بالمدينة الفاضلة ويستحضرها مجسدة في قلبه .

لكنها ، اولا واخرا ، مدينة عربية سواء أكانت بابل أم آشور أم نيسابور أم بغداد أم بخارى . لايهم نسبة الاسطورة الى الواقع فيها . ففي كل الاحوال هي مدن تعج بالحياة في كل حالاتها : فحتى الموت فيها اسطورة تصور غياب الحياة في حال تأهبها للعودة . وابطالها عشاق شهداء في كل العصور ، لكنهم ايضاشهود على كل العصور ، يطلون من التوابيت والقبور واعماق الثرى محتجين أو ناقمين او راغبين أو مشتهين او مؤنبين للامة والحضارة التي انجبتهم وجبلتهم بمثلها العليا فأعطوها كل وجودهم بغية اثارة الشعور بالوحدة بينهم وبين ابناء امتهم ، وخلق وحدة الشعور بين أبناء الحضارة الواحدة في كل العصور . ويكاد مجموع شعر البياتي ، رغم تعدد مراحله وتقنياته ، ان يقدم اسطورة عن دراما الحياة العربية المعاصرة في اندفاعها وقحطها وتناثرها ثم تكاتفها وصمودها فانهيارها بحيث تبقى

معجزتها في قدرتها على البدء من جديد . وما عرض الواقع ، ثم البحث والتحري في الحياة ومابعد الحياة، ثم الانخطاف الى عالم الغيب والشعر الا تمثيلات «مؤمثلة» مشحونة بالانفعالات الشديدة المتضاربة ، تهدف في النهاية الى تحريك الامة وفق المثل النموذجية التي تقدم لها أساسا للايمان والفعل الاجتماعيين .

اين أمسينا الان من الرؤيا الاولى التي استهل بها حياته الشعرية : (الله والافق المنور والعبيد / يتحسسون قيودهم . .) ؟ وماذا بقي منها أو أضيف اليها ، أو طرأ عليها من تحولات ؟

في البدء ، كانت الرؤيا تأتي متراصفة مع الايديولوجية الباليه حكم وامثال . ثم في مرحلة الثوري المنتمي صار الشاعر يعرض عقيدته والواقع من خلالها بنظرة وحيدة الجانب . في نهاية تلك المرحلة تحقق الشاعر من بعد الهدف وابتعاده ، فصار الفارس الشاعر في صراعه الطويل مضطرا إثر كل معركة ان يشحذ اسلحته استعداداً لمعركة تالية ، ومن ثم لم يعد بامكانه ان يموت ولا ان يستقيل ـ فالامة لاتموت ولاتستقيل . لذلك انبثقت والتصقت بالفارس الشاعر صورة القتيل العائد في المعارك والرحلات على السواء ، بالرغم من احاسيس الافول التي تلقي بظلها على العالم وتلفه بأسى شفيف .

أحاسيس الافول ، وهاجس الاغتيال وتنائي الهدف وموت المناضلين ، والغربة والنفي ، وسقوط كل سلاح الكلمة ـ كل ذلك جعل البياتي يفكر بالحياة من خلال المفكرين والادباء والشعراء والفلاسفة والفنانين الذين اغنوا الحياة بهجسهم وشكهم واحتجاجهم ، وحافظوا على بذور الحضارة والتطور ، وشقوا للروح الانسانية آفاقا من التطور والانطلاق تتيح لها التجدد والابداع . والتراتبية التي انتظمت في ذهن البياتي عن هؤلاء "العشاق الفقراء" ـ كما صار يسميهم فيما بعد ـ تضع الصوفي المتصل بعالم الغيب على رأس الهرم ، يليه المتصوف العقلاني فالشاعر ، فالمهرج . أعقب ذلك رومانس البحث والتحري ، لكنه بحث فاشل

لذلك تماهى في نهايته كل من الحياة بالموت ، والربيع بـالشتاء ، وغـرق رومانس الصيف بتراجيديا الخريف والانهيار . وبقي الجميع في بطن اللوياثان ، تحاصرهم وتشلهم قوى الظلام والتخلف وتمنعهم عن الفعل ، وتضعهم بين خياري المعاناة او الفعل الانتحاري . وبما ان الواقع العربي شهد سلسلة هزائم متـوالية عـلى طول الستينات والسبعينات على مختلف الاصعدة بحيث اخفقت الامة في تحقيق طموحها في الوحدة والتحرير فقد لجأ البياتي الى تعليق الحكم على المستقبل والاستعانة عليه بالانتظار والحب والايمان ولقد قلنا في تحليل "رؤيا البحث والتحري" : ان الشاعر يبتعد عن الواقع كلما ازداد انهيار هذا الواقع . . . (وان) هذا البعد المكاني والزماني حيلة فنية تقوي موقف الشاعر من تعليق الحكم عـلى فشل المستقبل ، أو الانهيار امام هزائم الحاضر" . لو نظرنا في التطوير الذي ادخله الشاعر على ما جد من شعره بعد ذلك لوجدنا ان هذا الحكم اشد انطباقا على الدواوين الاربعة الاخيرة منه على ما جاء قبلها .

ولكي نلمس مدى التغيير الذي طرأ على رؤيا البيـاتي بالتـاريخ والحضـارة والانسان العربي نبدأ بمقارنة سريعة للنماذج : فوضع ابن عربي في مقابل الحلاج يدل على مزيد من العروج في مراقي التسامي الروحي والابتعاد عن مجريات الـوقائـع التاريخية . فعلاقات الحلاج مع السلطة ومـواقفه الـزمنية اكـثر تشابكـا بكثير من علاقات ابن عربي الذي نذر حياته لقلبه وعشقه الاعظم ، ولم يلامس الدنيا الا بقدر حاجته الى الاستمرار في البقاء ودفع اذى العامة وكيد الخاصة عن تفرغه لزهده وتأمله وتآليفه . الاهم من ذلك ان سلطان بن عربي على شعر البياتي في المرحلة الاخيرة ابعد أثرا واعمق غورا من سلطان الحلاج على رؤيا البياتي . فقد جاء الحلاج بعد ان تبلور في شعر البياتي رمز الفارس ـ الشاعر ـ القتيل ـ العائد ، فكان الحلاج بديـلا عن السندباد وتتويجا للرمز . لكن الفاظه ورؤاه وطريقة تفكيره ، وشطحاتـه لم تطبـع الدواوين التي تلت ظهوره . في حين ان ابن العربي يلقي بظله عـلى الدواوين

الاربعة التي يضمها الجزء الثالث من اول قصيدة الى آخر كلمة منه . والقصائد التي تخرج عن هذا الطوق الذي فرضه الشيخ الاكبر على شاعرنا ليست متوازنة لافي الرؤيا ولا في الاداء ـ وهي قصائد التحولات السريعة والشكل المتسيب التي نوهنا بها قبلا . فهي في جوهرها محاولة مخفقة للوصول الى الباطن بمحاولة لاغتصاب الظاهر وانتهاك قوانينه الشكلية . وشدة تأثير الشيخ الاكبر ترجع الى ان الشاعر في هذه المرحلة اكثر استعدادا للتمعن في الظاهر والباطن من تتبعه لتحولات النفس في صراعها مع عشقها ومع السلطة . يتلو هذا ان المعري أشد ابتعادا عن الحلاج في السفر من المسافة التي تفصل التصوف العقلي عند الشافعي عن التصوف القلبي عند ابن عربي . مع ان اثر الشافعي وعمقه في الحياة العربية يتجاوز المعري باشواط لاتحصى ، كذلك موقف الشاعر في قصيدة "سفر الفقر والثورة" دنيوي رؤيوي في حين ان موقفه في «قصائد حب على بوابات العالم السبع" امر يلفت النظر : ففي السفر خرق الشاعر الحصار بالتحولات والعبث . أما في "قصائد" فيختفي العبث ليحل محله الحصار والاختناق وبدلا من تلك البانوراما المتنوعة للحياة بكل وجوهها في قصيدة"السفر" تطالعنا بانوراما للتاريخ السياسي العربي في سجون العالم القديم والعالم الجديد ، وكيف بدل الطغاة اقنعتهم في زمن الهزيمة ، واحرقوا رسائل الشاعر وكتبه . كذلك بدلا من المهرج ، رمزا للسقوط السياسي ، تطالعنا قصيدة "مرثية الى اخناتون" التي تصف التصفية السياسية التامة لاحدى العقائد ، بتدمير معابدها واحراق كتبها ـ واذا نظرنا الى تاريخ القصيدة راودنا خاطر في ان تكون "مرثية الى اخناتون" هي في صميمها مرثية الى عبد الناصر بعد وفاته بسنوات ، حين حل بتراثه الفكري ما حل بثورة اخناتون وعقيدته ـ خاصة وان الانقلاب الفكري الذي أجراه في مصر خليفة عبدالناصر يشابه تمام المشابهة انقلاب خلفاء اخناتون على عقيدته . ويرجح تأويلنا امران : ما ابرزناه من صلة البياتي بالرئيس عبدالناصر ، بحيث انه لم يبارح القاهرة الا بعد وفاة

الرئيس ، ثم مانعلمه من ولع البياتي في اسقاط الحاضر على احداث الماضي ، واتخاذ الماضي قناعا يطل منه الشاعر على الحاضر . يشابه ذلك ويماثله قصيدة "من كتابات بعض المحكومين بالاعدام بعد سقوط كومونة باريس" ، فمن المعلوم انه بعد سقوط الكومونة اقيمت في باريس حكومة برجوازية يمينية استعمارية قضت على آخر مكاسب الفقراء من الثورة الفرنسية . ومطلع القصيدة يتضمن اشارة مؤلمة الى الوضع العربي : (ولدت في عصر الخيانات وفي أزمنة العذاب والثورات) ، فأي شيء هذا العصر ان لم يكن عصر السقوط العربي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية الى اليوم ؟ وقل الامر نفسه في "مجنون عائشة" و "ميلاد عائشة وموتها . . " فهي سبية تباع في مدن الشرق ، والعاشق اسير في يد الجنود . . وهذا هو مغزى ما قلنا في تحليل الديوان من ان "الحاق كل القضايا الخاسرة بالعشق ، من ثورة اخناتون الى كومونة باريس جعل العشق ذاته يبدو قضية خاسرة ، واشاع في الديوان جوا خانقا" هذا الجو الخانق هو الجو العربي في السبعينات الذي بدأ في حرب تشرين والحرب الاهلية في لبنان وانتهى بكوارث لايمكن التكهن بنتائجها اليوم لذلك فان السؤال الذي يكرره البياتي بصيغ مختلفة : (من اين يأتي الحب ؟ من أين يأتي النور ؟ . .) هو صرخة مذبوح لايجد حتى من يستغيث به أو يستنجد .

لذلك فان الرحيل الى مدن العشق في كتاب البحر هو ، من الوجهتين العملية والنفسية ، بديل عن الانتظار الذي نادى به في الكتابة على الطين . ولئن تلجلج لسان الشاعر في بداية الديوان وافلتت التحولات من يده ، فانه سرعان ما سيطر على زمام الحب والالم وقدم لنا رائعته "الرحيل الى مدن العشق" التي استخدم فيها كل تقنياته القديمة والجديدة لكي يستعيد مشاهد الافول القديمة التي بلغت ذروتها في "قصائد من فيينا" و "قصيدتان الى ولدي علي" ، ثم يضيف اليها مشاعر الرحيل : بعد رحيل الحضارات ، رحيل الجغرافيا : (رحل البحر الابيض / رحلت بيروت / رحل الشارع والمقهى) : وهذا هو ايضا المعادل الموضوعي للوضع

العربي : فبعد رحيل الحضارة العربية سحبت الارض العربية من تحت اقدام اصحابها . لايملك المناضل الذي انفق عمره للنهوض بأمته الا التساؤل : لو عاد الى الحياة ثانية فهل سينخرط في الصراع ذاته أم انه سينفق حياته في سبيل آخر ؟ ويأتيه جواب البياتي لنفسه التي القت عليه السؤال ذاته بانه سوف يعود ثانية :

محترقا في طرق المنتهى
وحاملا نار عصور الجليد
وفي فؤادي حسرة : انني
سوف اعود عاشقا من جديد
إختار نفس الدرب ، نفس اللظى
ونفس حبي الرافض المستريب

فرسالة النار قرينة تلازم حياة الشاعر في كل مكان وزمان ومناسبة : بل انها هي التي اوجدته ؛ أي جعلت منه شاعرا . لذلك كله ، فان الشاعر حين يقول لمحبوبته : (انت النار الابدية في عري الصحراء) فانما يماهي بين المرأة وبين سبب وجوده شاعرا ، لذلك تتكرر صورة النار مقترنة بالمرأة ، كما في "المعبودة" : (اعبد في عينيك هذي النار / ووجهك الشاحب والضفيرة / والغربة ـ الطفولة ـ الاسطورة) . . . وفي "قمر شيراز" : (مجنونا بالنهر النابع من عينيها بالسيل الجامح والفيضان / باللهب المفترس الجوعان) . فاذا تماهت المرأة بمصدر شعره ووجوده الشعري يسهل عليها ان تتماهى من ثم مع سبب وجوده الواقعي ، أي تتماهى مع الام المباشرة ، يلي ذلك تماهي الام مع الامة . وليست المسألة مسألة تحريم يسقط به الشاعر من نفسه على المحبوبة صورة الام فقط ، بل ان ثمة «تابو» آخر هو حرمة الشعر في نفس الشاعر ، وهي حرمة عبر عنها في البدء حين اعتبر الشعر سلاحا

في المعركة ، ثم حين اعتبر نفسه مريدا لبروميثوس ومرة ثالثة حين وصف وقفته على أبواب دلفي محموما . جميع هذه الشعائر تضفي على الشعر جو القداسة ، وعلى الشاعر صفة التبشير والنذير مما يجعل حياته في خطر دائم ، فهو ان عاش يعيش فاجعة قومه ، وان تكلم اشرف على الهلاك ، مما يعيد صورة الشاعر المهدد بالاغتيال ، ويماهي في النهاية بين الشاعر والشهيد .

ولئن كان البياتي قد انهى الجزء الثالث من ديوانه بقصيدة «حب تحت المطر» حيث يلتقي بعائشة ـ الام ـ الامة التي كانت ابنة ملك اسطوري في الالف الثالث قبل الميلاد ـ فاننا ننهي دراستنا بقصيدته "قراءة في كتاب الطواسين للحلاج[٨٣]وهو كتاب "يبين لناالمرحلة الاخيرة من تطور فكر الحلاج ، وهو بسبيل تحقيق تضحيته واستشهاده شيئا فشيئا . وان رغبته الاساسية في توحيد طرق العبادة عند بني الانسان ، في روحها وحقيقتها ، لتصطدم بالعقبة الكبرى ، ونعني بها خبث الناس المنافق . وهو في هذه الرسالة يكشف عن اصلهم الملائكي "[٨٤] .

القصيدة تكاد تجمع لطروحات التي امضى البياتي حياته بالحديث عنها : الصراخ في ليل الانسانية ، الموت والعودة ، الانتظار ، بناء وطن للشعر ، لماذا صمت الانسان ؟ . وأخيراً فان قول البياتي (فلماذا ، يا أبت ، لم ترفع يدك السمحاء ؟) يذكر بقول الحلاج بعد ان قطعت يداه ورجلاه : "الهي ، انك تتودد الى من يؤذيك ، فكيف لاتتودد الى من يؤذى فيك ؟"[٨٥]

---

(٨٣) ٣/٤٢٣ .

(٨٤) شخصيات قلقة في الاسلام ، ص ٧٢ .

(٨٥) اخبار الحلاج ، ص ٤٢ .

١

اصرخ في ليل القارات الست ، اقرب وجهي من
سور الصين ، وفي نهر النيل أموت غريقا ، كل
متون الاهرامات معي ، ومرائي المعبودات ، أموت
واطفو : منتظرا دقات الساعات الرملية في برج
الليل المائل ، أبني وطنا للشعر ، اقرب وجهي
من وجه البناء الاعظم ، اسقط في فخ الكلمات المنصوبة
يبني حولي سور ، يعلو السور ويعلو : كتب
ووصايا تلتف حبالا ، اصرخ مذعورا في اسفل
قاعدة السور . لماذا يا ابت أُنفى في هذا الملكوت ؟
لماذا تأكل لحمي قطط الليل الحجري الضارب في
هذا النصف المظلم من كوكبنا ؟ ولماذا صمت البحر ؟
الانسان المفعم موتا في هذا المنفى ؟ هذا عصر
شهود الزور ، وهذا عصر مسلات ملوك البدو
الخصيان . اقرب وجهي من وطن الشعر ارى
الاف التعساء المنبوذين وراء الاسوار الحجرية .
في منتصف الليل يغيب النجم القطبي وينبح كلب
قمر الموت . لماذا ياابت صمت الانسان .

٢

من تحت مسلات طغاة العالم
من تحت رماد الازمان
من خلف القضبان
اصرخ في ليل القارات ، اقدم حبي قربان

للوحش الرابض في كل الابواب

٣

أجيال وقوافل

أمم وممالك

اهلكها الطوفان

٤

واحدة بعد الاخرى ، ترتفع الايدي في وجه الطغيان

لكن سيوف السلطان

تقطعها ، واحدة بعد الاخرى ، في كل مكان

٥

فلماذا ياابت ، لم ترفع يدك السمحاء ؟

٦

ثورات الفقراء

يسرقها ، في كل الازمان ، لصوص الثورات

٧

"زاباتا" كان مثالا ومئات الاسماء الاخرى

في قاموس القديسين الشهداء

٨

فلماذا ، ياأبت، صلب الحلاج ؟

٩

في احواض الزهر وفي غابات طفولة حبي ، كان

الحلاج رفيقي في كل الاسفار ، وكنا نقتسم الخبز

ونكتب اشعارا عن رؤيا الفقراء المنبوذين جياعا

في ملكوت البناء الاعظم ، عن سر تمرد هذا
الانسان المتحرق شوقا للنور ، المحني الرأس
الى السلطان الجائر . كان الحلاج يعود مريضا
وينام سنينا ويموت كثيرا ويهز القضبان الحجرية
في كل سجون العالم . قال الحلاج : "وداعا"
فاختفت الاحواض . وداعا . غابات طفولة حبي
سيصير الماء دموعا والموت رحيلا في هذا المنفى .
هذا عصر شهود الزور ، وهذا عصر مسلات ملوك
البدو الخصيان ـ الدول الكبرى ـ الجنرالات ـ
الالآت . لماذا يابت لم ترفع يدك السمحاء
بوجه الشر القادم من كل الابواب ؟ لماذا تُنفى
الكلمات ؟ يصير الحب عذابا ؟ والصمت عذابا ؟
في هذا المنفى ، وتصير الكلمات
طوق نجاة
للغرقى في هذا اليم المسكون بفوضى الاشياء ؟

١٠

كل الفقراء اجتمعوا حول الحلاج وحول النار
في هذا الليل المسكون بحمى شيء ما ، قد
يأتي او لايأتي من خلف الاسوار .

الجزء الاول يحـتوي الدواوين التالية :

الصفحـة	العنـــوان	عام الطبعة الاولى
٣ ـ ١٤٩	ملائكة وشياطين	١٩٥٠
١٥٧ ـ ٢٧٠	أباريق مهشمة	١٩٥٤
٢٧٩ ـ ٣٥٢	المجد للاطفال والزيتون	١٩٥٦
٣٥٧ ـ ٤٠٩	أشـعار في المنفى	١٩٥٧
٤١٧ ـ ٤٤٨	يوميات سياسي محترف	١٩٧٠
٤٥٣ ـ ٤٩١	عشرون قصيدة من برلين	١٩٥٩
٤٩٧ ـ ٥٩٢	كلمات لاتموت	١٩٦٠
٥٩٧ ـ ٧٠٩	النار والكلمات	١٩٦٤
الجزء الثـاني :		
٣ ـ ١٣٨	تجربتي الشعرية	١٩٦٨
١٤٠ ـ ٢٠٥	سفر الفقر والثورة	١٩٦٥
٢١٣ ـ ٢٦٥	الذي يأتي ولايأتي	١٩٦٦
٢٧٣ ـ ٣٠٨	عيون الكلاب الميتة	١٩٦٩
٣٢١ ـ ٤١٤	الموت في الحياة	١٩٦٨
٤٢١ ـ ٤٩١	الكتابة على الطين	١٩٧٠
الجـــزء الثالث :		
٣ ـ ١٦٢	**قصائد حب على بوابات العالم السبع**	١٩٧٢

١٦٣ ـ ٢٠٢	كتاب البحـــر	١٩٧٣
٣٠٧ ـ ٣٩٧	سيرة ذاتيــة لســارق النــار	١٩٧٥
٤٠٧ ـ ٥٢٣	قـمـــر شـــيراز	١٩٧٦

ا صادر العربية

ابن عـ ربه : العقـد الفريـد ، تحقيق احمـد أمـين واخـرين ، القـاهـرة ١٩٦٧ (٧ أجزاء)

أبن عربي ، محيي الدين : ترجمان الاشـــواق ، بيروت ، ١٩٦٠ .

الف ليلة وليلة ، طبع المطبعة العثمانية بالقاهرة (د . ت) ٤ أجـــزاء .

بدوي ، عبدالرحمن : شخصيات قلقة في الاسلام (مقـالات مترجمـة ومعدة) ، القاهرة ١٩٤٦ .

البديعي ، يوسف : الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين القاهرة ١٩٦٣

البياتي ، عبدالوهاب : ديوان عبدالوهاب البياتي ، منشورات دار العودة ، بيروت ١٩٧٦ ، ط ٦ ، ٣ أجزاء.

الخيام ، عمـــر : رباعيات الخيام ، ترجمة محمد السباعي ، القاهرة (د . ت) ط ٣ .

رباعيات الخيـام ، تعريب أحمـد الصافي النجفي ، بيـروت (د . ت) ط ٢

الشهرزوري ، شمس الدين محمد بن محمود : نزهة الارواح ، حيدر آباد الدكن ١٩٧٦ ، جزءان .

الشنتناوي ، أحمد : عمر الخيام ـ حياته وفلسفته ورباعياته ، القاهرة ١٩٦٢ .

شـــوقي ، أحمد : الشوقيات القـــاهرة (د . ت) ٤ أجزاء .
صبحي ، محيي الدين ـ دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، دمشق ١٩٧٢
ـ الكون الشعري عند نزار قباني ، بيروت ١٩٧٨ .
ـ دراسات ضد الواقعية ، بيروت ١٩٨٠ .
عباس احسان : بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره ، بيروت ١٩٧٨ ، ط ٤ .
ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، الكويت ١٩٧٨ ، ط ٢ .
ـ من الذي سرق النار ، بيروت ١٩٨٠ .
عزقول ، كريم : العقل في الاسلام ، بيروت ١٩٤٦
كرم ، أنطون غطاس : الرمزية في الشعر العربي الحديث ، بيروت ١٩٤٩ .
كـرم ، أنطون غـطاس واليازجي ، كمـال : أعلام الفلسفـة العربيـة ، بيـروت ١٩٦٨ ، ط ٣
ماسينيون ، لويس : أخبار الحلاج ، تحقيق ماسينيون وكراوس ، باريس ١٩٣٦ .
المعري ، ابو العلاء : لزوم مالايلزم ، بيروت ١٩٦١ ،(جـزءان)
ـ تعريف القدماء بأبي العلاء ، القاهرة ١٩٦٥
ملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ١٩٧٨ ، ط ٥
الـواحدي ، ابـو الحسن على بن احمـد : شرح ديـوان المتنبي ، تحقيق فريدريك ديتريصي ، برلين ١٨٦١ ، تصوير دار المثنى ببغداد .

كتب مترجمة

١ ـ بلاثيوس ، أسين ، أبن عربي : حياته ومذهبه ، ترجمة عبدالرحمن بدوي ، القاهرة ١٩٦٥ .

٢ ـ كاروج ، ميشيل ، أندريه بروتون والمعطيات الاساسية للحركة السريالية ، ترجمة الياس بديوي ، منشورات وزارة الثقافة بدمشق ، ١٩٧٣ .

٣ ـ هاو ، غراهام ، مقالة في النقد ، ترجمة محيي الدين صبحي ، دمشق ١٩٧٣ .

٤ ـ ويمسات ، ويليام وبروكس ، كلينث ، النقد الادبي ـ تاريخ موجز ، ترجمة محي الدين صبحي ، دمشق ١٩٧٣ ـ ١٩٧٧ (٤ أجزاء)

مجلات

ـ مجلة الاداب .

المصادر الاجنبية

1 — Abrams, Meyer H . The Mirror and the Lamp , Romantic theory and the Critical Tradition , N .Y . 1958

2 — Barzun , Jagues , Romanticism and the Modern Ego , Boston 1945 .

3 — Bucke , R.M. Cosmic consciousness, N.Y. 1956

4 — Dashti, Ali, In Search of Omar Khayyam, Tr. by L.P. Elwell — Sutton, London 1971.

5 — Eliot, T.S. Selected Essays, N.Y. 1932.

6 — Ellman, R. Yeats, The Man and the Masks, N.Y. 1948.

7 — Frye, N. Anatomy of Criticism, Princeton 1957

8 — Jayyusi,S.K. Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, 1977,2Vols.

9 — Praz, Mario, The Romantic Agony, Tr. by Angus Dawdson, N.Y. 1956, 2nd ed

10 — Santaiana, George, Three Philosophical poets, Harvard 1927.

11 — Stace, W.T Mysticism and Philosophy N. Y 1960.

12 — Sulliran .J.P Ezra Pound and Sextus Propertius — A Study in Creative Translation, Austin, University of Texas, 1964.

13 — Suzuki, D.T. Zen Budhism : Selected writings of D.T. Suzuki, ed. by. William Barrett, N.Y. 1957.

14 — Wright, G.T. The poet in the Poem, Berkeley 1962.

رقم الايداع ٦٠ في المكتبة الوطنية ببغداد لسنة ١٩٨٨

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

الغلاف: رياض عبد الكريم

وزارة الثقافة والاعلام
دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد ١٩٨٨

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

السعر: ثلاثة دنانير ونصف